الترجمة.. ضرورة إنسانية

شغلت الترجمة حيزاً كبيراً من اهتمامات الأمم على مرّ التاريخ، وأثّرت تأثيراً كبيراً في مسار نهضتها وارتقائها وتطوير آدابها وعلومها، فكان لها الدور الفاعل والمهم في تأصيل الحوار والتواصل الإنساني والتبادل الثقافي، علاوة على إثراء المعرفة والتجارب والبحوث في شتّى المجالات، وقد تحوّلت إلى ضرورة إنسانية وأمر حتمي للتقدم والازدهار، والانفتاح على الآخر والتعرف إلى ثقافته، فضلاً عن الخروج من حالة الانطواء وإزالة حواجز الجغرافيا نحو فضاءات أرحب ومسارات أعمق.

إنّ المتتبع لحركية الترجمة عبر التاريخ، يجد أنّها لم تتأثر بالصراعات التي كانت قائمة آنذاك بين الحضارات والثقافات المختلفة، ولم تتلاش إبداعاتها بسبب المعارك العسكرية الطاحنة، بل إنها دفعت بقوة نحو تعزيز سبل الحوار والتواصل بين الشعوب، حيث سعت كل حضارة إلى التقرب من حضارة أخرى، والتعرف إلى موروثاتها الثقافية وهويتها وتاريخها وعاداتها وقيمها، والاستفادة منها في مرافق الحياة بغير نقل أو تقليد أو نسخ، وإنما بهدف التطوير ومواكبة التحولات المعرفية، وتثبيت دعائم النهضة والإعلاء من شأن العلم والثقافة.

من هنا انكبّ العرب خصوصاً على نقل أمهات الكتب من الثقافات اليونانية والهندية والفارسية والسريانية والقبطية إلى العربية، في مختلف العلوم من الفلسفة والمنطق والطب والفلك والرياضيات والكيمياء والأدب، ولم يكتفوا بالترجمة والنقل فقط، بل أبدعوا في الدراسة والتحليل والإضافة والشرح، مما كان له الأثر الكبير في تقديم إسهامات علمية مميزة، مازالت إلى يومنا هذا، فيما تمّ إنشاء العديد من الصروح الثقافية المهمة في هذا المجال كبيت الحكمة في بغداد، والتي تحولت إلى منارات فكرية وأدبية وصل إشعاعها إلى مختلف أنحاء العالم. وقد اكتسبت الترجمة بذلك بعداً مؤسسياً مهماً، أعطاها دفعة قوية للازدهار والتجدّد والتنوّع، إذ كان في عهد المأمون من يُترجم كتاباً يحصل على وزنه ذهباً.

ثم تجلّى دور الترجمة في الربط بين الثقافات الإنسانية المختلفة، عندما حذا الأوروبيون خلال القرون الوسطى حذو العرب، وترجموا الكثير من المؤلفات عن العربية خصوصاً العلوم والفلسفة الإسلامية والطب والهندسة والرياضيات والكيمياء، لكبار العلماء مثل ابن رشد وابن سينا والرازي وابن حيان وابن البيطار، واعتمدوا عليها واستفادوا منها واستوعبوا محتوياتها وطوروها، لما في مصلحتهم وخدمة حركاتهم النهضوية.

> لعبت الترجمة دوراً كبيراً في تشكيل النهضة العربية الحديثة وانتشار الفكر التنويري

كما لعبت الترجمة دوراً كبيراً في تشكيل النهضة العربية الحديثة، التي بدأت مطلع القرن التاسع عشر، وكانت أداة فاعلة لانتقال الأفكار والنظم والعلوم الحديثة إلى البلدان العربية، كذلك ساعدت على انتشار الفكر التنويري والعقلاني في المجتمعات العربية، وظهور حركات الإصلاح والتجديد على أسس المساواة والعدالة والمواطنة.

يشهد المشهد الثقافي العربي اليوم تفاعلاً قوياً في مسار الترجمة وانعكاساتها كرافد حيوي للتنمية المعرفية والإنسانية، يعبر عنه التعاون الثقافي والتبادل المعرفي بين الشرق والغرب، متضمناً ترجمة النتاج الأدبي والعلمي من وإلى العربية، حيث بات حلم كل مبدع أن يرى أعماله مترجمة إلى اللغات العالمية، وقد ساعدت الجوائز الأدبية في هذا المجال، من خلال ترجمة الأعمال الفائزة، من أجل مدّ جسور التواصل الثقافي بين الشعوب والمجتمعات الحديثة، إلى جانب الجهود الكبيرة، التي تبذلها المؤسسات الثقافية العربية في ترجمة أهم المؤلفات العالمية التقليدية والجديدة، وتقديمها للقارئ العربي بهدف المشاركة في حركة الثقافة العالمية، وإظهار الوجه الحضاري للأمة.

هيئة التحرير



سلطان القاسمي يزور فعاليات معرض فرانكفورت في دورته (٦٩) ويوقع مؤلفاته المترجمة

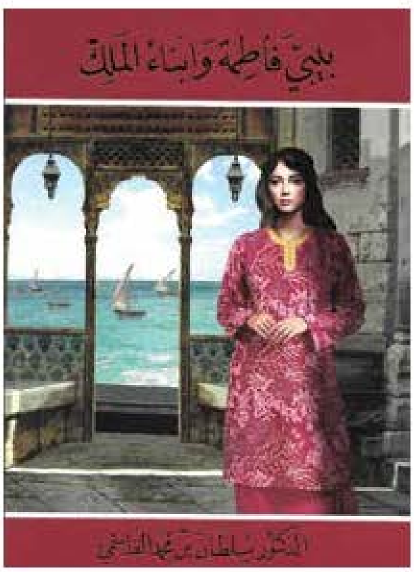

عبدالعليم حريص

زار صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، معرض فرانكفورت الدولي للكتاب، الذي أقيمت فعالياته خلال أكتوبر الماضي من (١٨ - ٢٠) في قاعة أرض المعارض بفرانكفورت. وفي بداية جولة سموه، زار جناح إمارة الشارقة المشارك في فعاليات الدورة الـ(٦٩) من معرض فرانكفورت الدولي للكتاب، وللمرة الـ(٢١) على التوالي.

كما زار سموه جناح جمعية الناشرين الإماراتيين، حيث التقى بالعديد من الناشرين والأدباء الإماراتيين، وتباحث معهم حول آلية صناعة الكتاب في الإمارات من نشر وطباعة وتسويق، مؤكداً سموه دعمه الدائم للناشرين الإماراتيين والكتاب للارتقاء بمستوى النشر على المستويين الأدبي والثقافي.

وأثنى سموه على جهود جمعية الناشرين الإماراتيين، التي تضمّ تحت مظلتها (١٦٠) ناشراً وتوفر لهم الدعم والرعاية، موصياً سموه إدارة الجمعية والناشرين بالحرص على العناية باللغة العربية والنقد الأدبي البناء، وتقديم محتوى ثقافي ذي قيمة أدبية وعلمية.

والتقى سموه خلال زيارته جناح الشارقة، الذي يقام تحت مظلة هيئة الشارقة للكتاب، بالعديد من الأدباء والكتاب من



مختلف الدول العربية والأجنبية، كما تعرف سموه إلى المشاركات المعروضة في الجناح، التي ضمت العديد من المؤسسات الثقافية منها: دائرة الثقافة، ومنشورات القاسمي،

ومدينة الشارقة للنشر، ومجموعة كلمات للنشر، وبرنامج منحة الترجمة. وتفقد عدداً من أجنحة الدول العربية، وتلقى سموه خلال جولته العديد من الإهداءات والإصدارات المقدمة من الأجنحة المشاركة ودور النشر. كما توقف في القسم الخاص بدور النشر الأجنبية والألمانية في جناح دار (أولمز) للنشر العريقة التي قامت بترجمة العديد من مؤلفات سموه إلى اللغة الألمانية.

وقام صاحب السمو، وسط إقبال كبير من قبل المثقفين والقراء الألمان، بالتوقيع لمجموعة كبيرة من زوار المعرض والجناح الذين أقبلوا على اقتناء النسخ الأولى من الكتب، التي تحمل توقيع سموه، وذلك بحضور الدكتور جورج أولمز مؤسس دار أولمز للنشر، وديتريش أولمز الرئيس التنفيذي لدار أولمز للنشر، والدكتور غونتر مير رئيس الجمعية الأوروبية لأبحاث العالم العربي، الذي قام أثناء توقيع صاحب السمو حاكم الشارقة على مجموعة الكتب بتقديم نبذة حول سموه وفصول وأحداث الكتب المترجمة، وفي مقدمتها (بيبي فاطمة وأبناء الملك)، وتحكي قصة امرأة طموحة، تشبثت بحكم ملوك هرمز الزائل في ظل الاحتلال البرتغالي لمملكة هرمز، وهي تصنف من حيث الحجم قصة طويلة ورواية قصيرة، ومع ذلك احتاجت من سموه إلى (٣٥) مرجعاً تاريخياً، وفي هذه الحال نحن نقرأ تاريخاً في قالب روائي (سهل ممتنع)، وبلغة صافية، وتتبع زمني ومكاني للشخصيات التي تقوم عليها الرواية.

والتقى حاكم الشارقة بعدد من رواد الفكر والأدب العرب والأجانب وأصحاب دور النشر وممثلي مختلف الوسائل الإعلامية، وتبادل معهم الأحاديث والآراء في عدد من القضايا المشتركة حول تنمية المجتمعات عبر الثقافة، ومن بين ما تناول في لقائه معهم الحديث حول أهمية تعزيز دور المكتبات - منافذ بيع الكتب - والعمل على دعم وجودها في الأماكن العامة، كي يصل الكتاب لكل فرد من أفراد المجتمع.

وأشار سموه إلى أن التنمية الثقافية (إذا ما أردنا أن نحققها فيجب علينا أن نبدأ بغرسها في أطفالنا، وذلك بترغيبهم في القراءة والمطالعة، وحثهم على التزود الفكري والمعلوماتي من خلال الكتب).

كما شهد حاكم الشارقة إعلان القائمة القصيرة المرشحة للفوز بالدورة الـ (١١) من (جائزة اتصالات لكتاب الطفل)، خلال مشاركة إمارة الشارقة في معرض فرانكفورت الدولي للكتاب، حيث تمّ الإعلان عن الكتب المرشحة لكتب اليافعين المشاركة في المعرض.

يذكر أن عدد الكتب المشاركة في الجائزة بدورتها الحالية وصل إلى (١٧٥) كتاباً من مختلف أنحاء العالم، واختارت لجنة تحكيم الأعمال المرشحة للقائمة القصيرة وفق سلسلة من المعايير التقنية والمهنية، التي تعتمد على الحرفية والجودة في اللغة والفكرة والصياغة والتحرير.



سموه يوقع على مؤلفاته المترجمة



استقبل عدداً من رواد الفكر والأدب

أثنى على جهود جمعية الناشرين الإماراتيين وأوصى بالحرص على اللغة العربية

التقى بنخبة من المثقفين والأدباء والكتّاب العرب في جناح الشارقة وتفقد دور النشر العربية

توقف عند القسم الخاص بدور النشر الأجنبية وجناح دار (أولمز) التي قامت بترجمة مؤلفات سموه إلى اللغة الألمانية



د. محمد صابر عرب

الحضارة.. قاطرة الشعوب نحو التقدم

المتابع لتاريخ الشعوب وحضارتها، يلحظ ظاهرة ثابتة تعد العامل الأهم لكل مراحل التحول في تاريخ البشرية، وبشكل مباشر، إذا أردنا البحث عن عوامل النهوض والتخلف في كل الحضارات الإنسانية، علينا البحث عن الثقافة بكل مفرداتها.

شهدت أوروبا مع مطلع القرن السادس عشر نهضة عملاقة راحت تتسع رويداً رويداً مُخلِّفة وراءها قروناً من التخلف (الحقبة المظلمة)، والانتقال من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة أطلق عليه المؤرخون عصر النهضة الأوروبية (البعث الجديد)، وهي فترة زمنية تمتد لبضعة قرون (١٣٠٠–١٥٠٠م)، وقد شملت النهضة كل مناحي الحياة، من الكشوف الجغرافية إلى حركات الإصلاح الديني، إلى ظهور اللغات الحديثة، وقيام الدول القومية، فضلاً عن ظهور نظريات سياسية واجتماعية جديدة، تعد بمثابة الروح الحقيقية لتلك النهضة.

انطلقت النهضة من شبه الجزيرة الإيطالية، باعتبارها مهد الحضارة الرومانية، بعد أن توافر لها مناخ صحي من الرخاء والسلم، في ظل حكام مستنيرين في المدن الإيطالية، احتدم بينهم الخلاف على تشجيع المعارف الفنية والفكرية والأدبية، وقد بلغ الأمر درجة أن حكومات وصلت إلى الحكم من قبيل (مديتشي) التي حكمت فلورنسا، وأسرة (فيسكونتي) التي حكمت ميلان، وأسرة (بورجيا) التي أحكمت نفوذها على الولايات البابوية، وكان من أبرز ما تميز به هؤلاء الحكام، هو تشجيعهم العميق للعلماء والأدباء والفنانين، وأصبح بلاط هؤلاء الحكام ملجأ لكل المبدعين في شتى فنون المعرفة.

صاحب ذلك كله ظاهرة لافتة للنظر، وهي إنشاء الأكاديميات العلمية والمكتبات التي احتوت على أنفس الكتب وأعظم المخطوطات وأبدع الصور، صاحب ذلك كله أيضاً شيوع العناية بالدراسات الإغريقية واللاتينية، حيث أقيمت الحلقات العلمية التي تلقى فيها المحاضرات العميقة بمشاركة صفوة العلماء، وقد شملت مختلف صنوف المعرفة في الفلسفة الإغريقية والموسيقا والرسم والتاريخ، وقد تنافس الحكام الإيطاليون على العناية بهذه الأنشطة العلمية، التي استقطبت جمهوراً غفيراً من الناس، ولعل فلورنسا قد فاقت سائر المدن الإيطالية في هذه الأنشطة العلمية، بفضل عناية أسرة (مديتشي) بالآداب والفنون.

أصبحت شبه الجزيرة الإيطالية بيئة جاذبة لكل العلماء والفنانين من شتى الدول الأوروبية، ولم تكن (البابوية) في روما معوقاً لهذا النشاط العلمي والفني، بعد أن تحولت الكنيسة في نهاية العصور الوسطى إلى ما يمكن تسميته بالإمارة العلمانية ذات الأطماع السياسية، وغدا (باباوات) النهضة منغمسين في السياسة شأن سائر الحكام الإيطاليين، لذا عني الباباوات (باباوات النهضة) بالعلم ونشر المعارف بمختلف صنوفها وإنشاء المكتبات والأكاديميات العلمية، فضلاً عن العناية بتجميل مدينة روما.

لم تنطلق النهضة الأوروبية الحديثة من فراغ، وإنما كان لإيطاليا ونهضتها الفضل الأكبر، حينما راحت المدن الأوروبية في إنجلترا وفرنسا وألمانيا وإسبانيا تشهد مثل هذه العناية بالعلوم والمعارف، وقد صاحب ذلك كله، ظهور مفاهيم وآراء جديدة أحدثت تغييرات جذرية تسللت إلى كل أنحاء أوروبا في مختلف القطاعات السياسية والدينية والثقافية والفنية، وأصبح المواطن الأوروبي متمتعاً بشخصية مستقلة، له حرية الرأي والتصرف، ولم يعد يذوب

في جماعة أو طائفة كما كان عليه الحال في العصور الوسطى، بل تعددت أمامه مجالات هائلة متحرراً من كل قيد، ولم تظهر النهضة في جميع البلاد الأوروبية في وقت واحد، بل ظهرت تباعاً، بدأت من إيطاليا حتى إذا اكتملت انتشرت في كل أنحاء أوروبا.

عنيت النهضة في بدايتها بالدراسات الإغريقية واللاتينية، والاهتمام بالآثار والتاريخ والفنون الجميلة من نحت وتصوير، واكتشاف مخترعات جديدة كان في مقدمتها الطباعة والبارود، والاهتداء إلى الاسطرلاب والبوصلة والإبرة المغناطيسية والدفة المتحركة، وغيرها من الأدوات التي سهلت على الأوروبيين ارتياد البحار والمحيطات واكتشاف عوالم جديدة. كما كان من نتائج هذه النهضة ظهور اللغات القومية، كالإيطالية والفرنسية والإنجليزية والإسبانية، وانتشار مؤلفات بهذه اللغات أسست لقيام نهضة فكرية عظيمة.

على الرغم من أن (حنا جوتنبرج) الألماني هو أول من اخترع الطباعة، لكن الإيطاليين هم أول من تلقفوا هذا الاختراع الجديد وأدخلوه إلى بلادهم (١٤٦٥م)، وكانوا أسبق من الفرنسيين الذين نقلوها إلى بلادهم (١٤٧٠م)، والإسبان (١٤٩٩م).

ظهر صراع محتدم بين أنصار الكتابة بالإغريقية، واللاتينية التي اعتبرها الإيطاليون هي الأساس لكل العلوم، فبها كتبت صفحات المجد والخلود للحضارة الرومانية، بينما ظهرت في فرنسا وإسبانيا وبريطانيا لهجات مستقلة اعتمدت على الأصل اللاتيني، وفي شمالي أوروبا ظهرت لهجات أخرى، اعتمدت على أصل تيتوني، وعمد علماء كل لغة إلى نحت كلمات وجمل أصبحت بمثابة اللغات الوليدة الصالحة لتدوين العلوم والآداب. كما أصبحت العناية بهذه اللغات مظهراً من مظاهر النزعة القومية.

في إيطاليا كتب (دانتي) كتابه الخالد (الكوميديا الإلهية) باللغة الإيطالية، وفي فرنسا كتب مونتين (١٥٣٣-١٥٩٢) باللغة الفرنسية رسائله الرائعة في الفلسفة والأخلاق، وفي إسبانيا ألف (سيرفانتس) باللغة الإسبانية قصته المشهورة (دون كيشوت)، وفي إنجلترا ألف شوسر (١٣٤٠-١٤٠٠) قصص كنتبري باللغة الإنجليزية.

هكذا أحدثت النهضة الإيطالية ثورة هائلة في كل الدول الأوروبية، التي راحت تتسابق في العناية بمختلف العلوم والمعارف، من الآثار إلى التاريخ إلى كافة صنوف الفنون، كالنحت والتصوير الذي برع فيه الإيطاليون وأخرجوا أعمالاً تنبض بالحياة، واستخدموا في ذلك الأصباغ الزيتية، ما أضفى على هذا الفن كل مظاهر الروعة والجمال.

وقبل أن يبدأ اضمحلال النهضة في إيطاليا، كانت روحها ومظاهرها قد سلكت طريقها إلى أنحاء أوروبا على يد الطلاب الذين توافدوا على المدن الإيطالية، ينهلون من مراكزها ومعارفها. كان المفكرون والفنانون هم أول من تلقف هذه الروح الجديدة التي عمت كل أوروبا، مع اختلاف واضح، فبينما الإيطاليون انبهروا بالتراث الإغريقي واللاتيني، باعتباره أعظم ما خلفته البشرية، وراحوا يستوحون منه أعمالهم الفنية والفكرية، فإن الفرنسيين والإنجليز وغيرهما، نظروا إلى هذا التراث بقدر من التقدير، إلا أنهم أضافوا إليه لمساتهم الفكرية والفنية، وكانت أعمالهم مزجاً بين القديم والجديد.

حينما نذهب إلى البحث عن عوامل النجاح والإخفاق في كل حضارة عالمية، يبدو الفن والثقافة بكل مفرداتهما، هما العامل الأكبر في بناء الحضارة، لذا فإن مستقبل أوطاننا العربية مرتبط بهذا المناخ الثقافي والفني، ولدينا تجارب تاريخية تؤكد دور العرب والمسلمين في قيام الحضارة، ففي الوقت الذي كانت فيه أوروبا تعيش عصر الظلمات، كانت المدن العربية من بغداد إلى دمشق إلى القاهرة، وصولاً إلى القيروان، تنعم بفيض وافر من النشاط العلمي والفكري، وكان العنوان الأكبر هو المعرفة بكل صنوفها شعراً وأدباً وفناً وعمارة، ولعلنا في حاجة إلى أن نستعيد التجربتين العربية والأوروبية لكي نقف على مكمن الخطأ في مسيرة نهضتنا، التي تعثرت لأسباب تستوجب الدراسة والعناية، لكي نواصل ما انقطع في مسيرتنا العربية.

تبدو الثقافة شاخصة أمام كل محاولاتنا في البحث عن عوامل النهضة والتخلف

النهضة العملاقة التي شهدتها أوروبا وانتقلت من العصور الوسطى إلى الحديثة امتدت من القرن (١٣) إلى القرن (١٥)

صاحَب تلك النهضة إنشاء الأكاديميات العلمية والمكتبات وشيوع مراكز الدراسات والأبحاث

أحدثت هذه النهضة ثورة هائلة في كافة صنوف الفن والأجناس الأدبية والمدارس والتيارات الفكرية

الجغرافيا وعلم البحار العربيان

خطّت ريشة أوائل الجغرافيين العرب

أول صورة للأرض



يقظان مصطفى

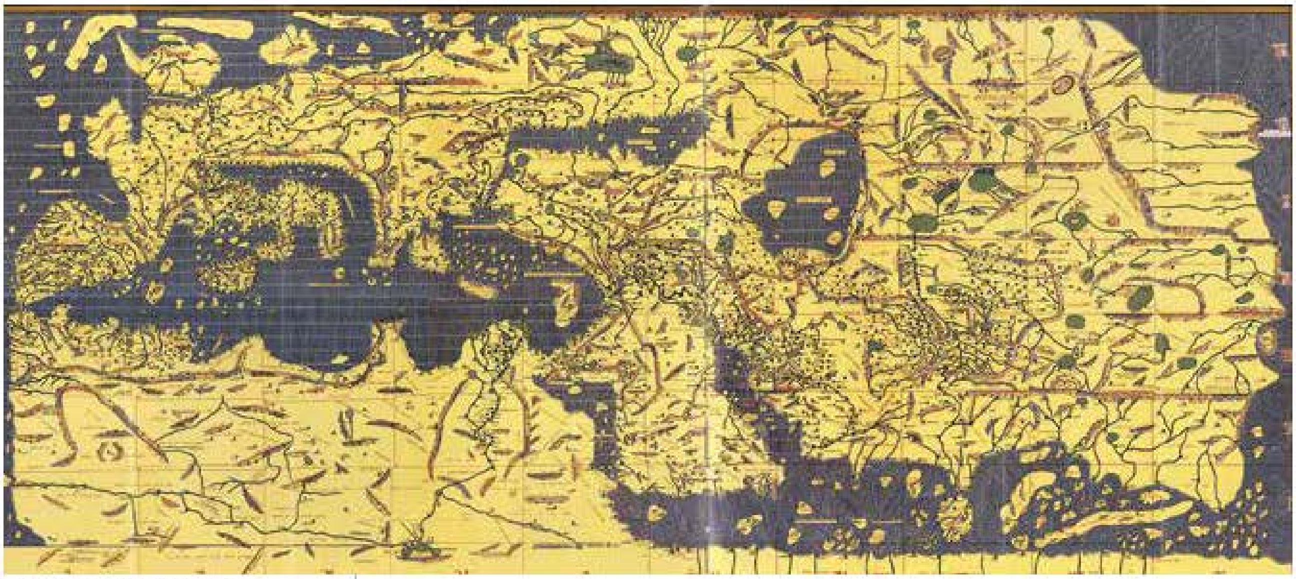
ازدهرت حركة نقل ضخمة للحضارات في بغداد الخليفة المأمون (٨١٣م-٨٣٣م)، وتناول التصحيحُ والإكمالُ الخريطةَ التي وضعها بطليموس، خصوصاً للمناطق التي لم يعرفها الإغريق، وأصبحت جزءاً من إمبراطورية عربية إسلامية امتدت من المحيط الأطلسي والبحر الأبيض المتوسط في الغرب إلى المحيط الهندي والبحر الصيني إلى الشرق.. وحتى اليابان وكوريا، ومضيق بيرينغ.

وكان لا بد من تحديد الطرق التي تربط هذه الإمبراطورية، ومعرفة المسافات التي تفصل بين الأقطار المختلفة وبين المدن الرئيسة فيها. وهكذا خطّت ريشة أوائل الجغرافيين العرب الشكل الجديد لـ(صورة الأرض).

كما خطّت الجغرافيا الفلكية (أو الرياضية) مفاهيمهم عن القمر وموقع الأرض بين الكواكب وشكلها وحركتها ومحيطها وقطرها. وبرز عند العرب محمد بن موسى الخوارزمي الذي جمع الإرثين الإغريقي والهندي، فكان أول من اهتم برسم الخرائط بعد أن درس علم المساحة وحساب المثلثات في الهند.

واعتماداً على الجغرافيا الوصفية أو الإقليمية التي سماها العرب (المسالك والممالك) قسموا كرة العالم المسكون من نصفها الشمالي إلى سبعة نطاقات طولية، ابتداءً من خط الاستواء/ ودعيت (الأقاليم)، وبها أُثبتت/ وفق خط الطول وخط العرض/ مواقع السلاسل الجبلية الرئيسة والأنهار والبحار والمدن. وتحدثوا عن الربع المعمور من العالم، محددين مجاري الأنهار وتخطيط المدن وطرق المواصلات والحدود السياسية. وكان كتاب (نزهة المشتاق في اختراق الآفاق)، وألّفه محمد الشريف الإدريسي بناءً على طلب من الملك النورماندي روجر الثاني، وصفاً لخريطة كبيرة للأرض صنعت من





الخريطة التي رسمها الإدريسي لروجر الثاني ملك صقلية عام ١١٥٤م

الفضة تظهر فيها الأرض مستديرة الشكل يحيط بها الماء من جميع الجهات، علاوة على إحدى وسبعين خريطة تفصيلية.. كما جسد الإدريسي الأرض بشكل (كرة) صنعت من الذهب والفضة.

أوصاف الصين وردت للمرة الأولى في القرن التاسع الهجري عندما بدأت التجارة بينها وبين الخليج العربي في كتاب (المسالك والممالك) لابن خردانبة، وفيه وصف الطرق الرئيسة للعالم الإسلامي؛ مشيراً إلى الصين وكوريا واليابان والسواحل الآسيوية الجنوبية وجزر أندامان وملايا وجاوة.. وابن فضلان المؤرخ أرسله الخليفة من بغداد في العام (٩٢١) سفيراً لدى ملك البلغار، وقد وضع رحلته في (كتاب إلى ملك الصقالبة) وفيه يصف أوروبا الشمالية وسكانها.. وفي القرن الـ(١٢) لرتحل ياقوت الحموي في رحلته من البصرة ثم حلب وفلسطين وبلاد فارس ليضع مؤلفات رائعة أشهرها (معجم البلدان)، وفيه تحليل للطبيعة الجغرافية للأماكن التي زارها وتقاليد وعادات سكانها وتاريخهم.

أما ابن بطوطة(١٣٠٤-١٣٧٧) المستكشف والرحالة الشهير الذي ترك طنجة بادئاً رحلته العام (١٣٢٥م) ولم يعد لبلده لمدة (٢٧) عاماً! تارةً مشياً على الأقدام وتارةً راكباً ومبحراً ليقطع مسافة (١٢١٠٠٠) كم، ويرى أكثر من (٤٠) قطراً في غربي إفريقيا وشرقي أوروبا، إلى الشرق الأوسط وشبه القارة الهندية ووسط وجنوبي شرقي آسيا، والصين.. وقد أضاءت أوصافه ورواياته كيف كان الذهب يأتي من صحارى جنوبي إفريقيا إلى مصر والشام، وأن الخزف والعملة الورقية جاءا من مصر إلى الصين!

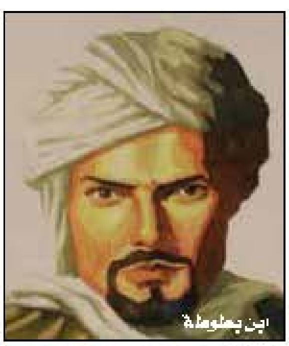
ويذكر ابن بطوطة أنه زار (كلوه) و(ممبسة) و(مقديشيو) سنة (١٣٣٣م)، ودهش مما كانت عليه هذه المدن من تنظيم ورخاء وشوارع منتظمة، ومنازل العرب المبنية هناك من الحجارة الملونة، وحدائقها الغنّاء ونوافذها الخشبية المزينة بالنقوش المحفورة.

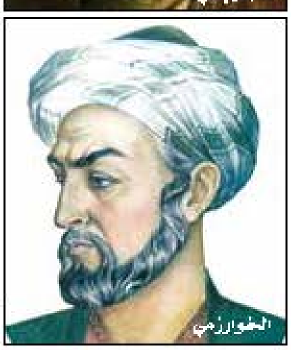
أما في الجغرافيا الرياضية، وأبوها بطليموس، فإن إنجاز خريطة مفيدة للعالم، أي الكرة الأرضية، لا بدّ أن تقودها رياضيات للإسقاط: إسقاط الكرة لنخرج صورتها على مستوى ورقة. وفي هذا ابتكر البيروني في كتاب مخصص ثلاثة طرق لازمة للإسقاطات الخرائطية: (التساوي المزدوج للأبعاد)، و(التساوي في البعد السمتي) و(النظام الكروي). وكان الإسطرلاب آلة ثقيلة، فابتكر الزرقالي أسطرلاباً سماه «الصفيحة» مستخدماً لها «الإسقاط التجسيمي»، وبات طريقته في أواخر القرن (١٦م) الطريقة المهيمنة في رسم خرائط العالم.. ومن بين الأمكنة الـ(٥٠٦) التي أعطى الكاشي إحداثياتها بخطوط الطول والعرض نحو العام (١٤٠٠) اتضح أن (٣٨١) منها صحيحة بالقياسات الحديثة.

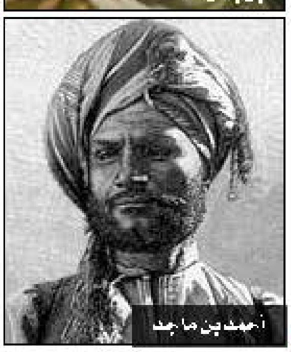
ولما كتبه العرب في علوم البحار أثر بالغ في تقدم الملاحة الغربية عندما كانت معرفة الأوروبيين محدودة بمناطقهم المحلية فقط.. كان البحارة يملكون

كشفت الجغرافيا العربية الفلكية (الرياضية) أول مفاهيم عن القمر والكواكب والأرض









خرائط تفصيلية ودقيقة مقارنة بتقنيات تلك الفترة، ساعدهم على الإبحار في أعماق المحيطات، وهم من أدخلوا الأشرعة الثلاثية إلى أوروبا، واستعملوها في سفنهم التجارية الكبيرة في البحر المتوسط كانت سفن العرب أساس المراكب الكبيرة التي استعملها البرتغاليون والإسبان في القرن الخامس عشر في رحلاتهم الاستكشافية الطويلة بعدما ورثوا تقنياتها من حكام جزيرة أيبيريا الأندلس.

ابن ظُفار العمانية: الملاح العربي الجسور أحمد بن ماجد الذي قضى (٥٠) عاماً من حياته يركب الأمواج، وبموهبته في الكتابة وضع أكثر من (٣٠) مؤلفاً حول الملاحة، قاد سفن أسطول البرتغالي فاسكو دو غاما العام (١٤٩٨) لمدة (٢٣) يوماً على طريق المحيط الهندي من إفريقيا الشرقية إلى كاليكوت في الهند؛ وفق دليله للملاحين (الفوائد في أصول علم البحر والقواعد).

لقد كان للعرب دور كبير في كشف القارة الإفريقية، فقد جابوا البر والبحر ووصلوا لسواحلها الشرقية، ثم نزلوا لأقصى جنوبي القارة قبل أن يصل إليها البرتغاليون بعدة قرون. وانتشر النفوذ العربي بعد ذلك في شرقي القارة في المناطق المواجهة للجزر، ثم أخذ يتوغل في الداخل؛ ما أدى لتكوين إمارات عربية إسلامية حتى بداية عهد إفريقيا بالاستعمار الأوروبي. ونذكر منها: دولة غانا ومملكة التكرور ودولة مالي ومملكة الصنغاي ومملكتا البورنو والكانم، إلى جانب الممالك التي نشأت في مناطق العزلة جنوب الإقليم السوداني.



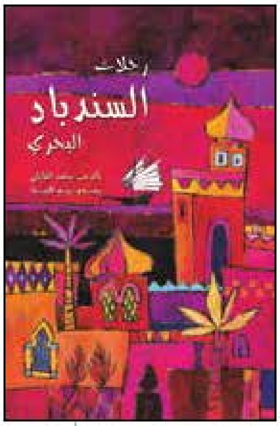
المسالك والممالك لابن خرداذبة

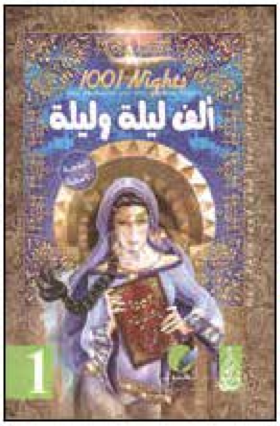
عن العالم الجديد واكتشاف الأمريكتين تشير مصادر إلى أنه قد انطلق في القرن الرابع الهجري أكثر من مئة سفينة استكشافية عبر المحيط الأطلسي غرباً ولم تعد، ويرجح أن يكون بعضها قد وصل إلى أمريكا؛ ففي مقالة للكاتب بوثن كلين في مجلة وورلد تودي يقول: (إن كلمات عربية موجودة في لغات الهنود الحمر تعود للعام (٦٨٩هـ/ ١٢٩٠م)، أي قبل قرنين من وصول كولومبس إلى أمريكا، وهو ظنها الهند). وبعده اكتشفها أمريكوس فيسبوشي.

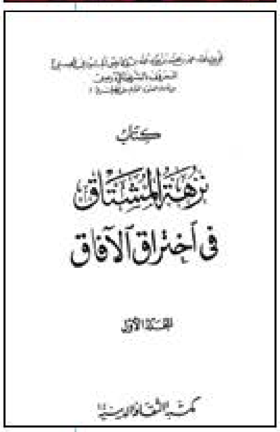
وقال إستناس الكرملي: (وقد اتجهت بعض الأبحاث العلمية الحديثة إلى القول بأن المسلمين عرفوا أمريكا قبل كولومبس، نظراً لوجود كلمات عربية في لغة هنود أمريكا، وأن مدنية بعضهم تشبه المدنية الإسلامية إلى حد كبير). وأيد هذه النظرية الدكتور «لن سينغ ينغ» أستاذ التاريخ واللغة الصينية بجامعة هارفارد والدكتور «ريتشارد ودلف» قائلاً: (الآن ينبغي على الأساتذة العرب أن يتابعوا دراسة تاريخهم وليبدؤوا من هذه المنطقة).

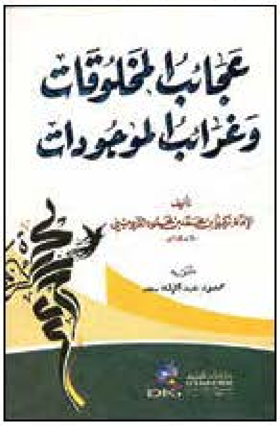
لقد كان للعرب دور جلي في توضيح صورة العالم التكاملية بقاراته المعروفة اليابسة وما يحيط بها من محيطات وبحار، وهو دور ينبغي ألا ينكره الغرب في الأسبقية إلى الانتشار واستكشاف هذا العالم.. علماً أن رحلات ومجهودات المسالكيين والجغرافيين العرب والمسلمين جاءت بدوافع فردية في الأساس مع تشجيع من خلفاء المسلمين وأمرائهم، على العكس من الرحلات والاكتشافات اللاحقة للأوروبيين التي وقفت وراءها الدول الأوروبية كلها بقيادة البابا والكنيسة.

ولقد كان في حكايات التجار العرب الغريبة عن المخلوقات التي يرونها والأموال التي يمرون بها في رحلاتهم، إلهام للعديد من الكتابات الشهيرة في الثقافة العربية مثل السندباد وألف ليلة وليلة و(عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) لزكريا بن محمد القزويني.









أول خريطة مجسدة للأرض وضعها الإدريسي وتظهر فيها الأرض مستديرة يحيط بها الماء

ما كتبه العرب في علوم البحار له الأثر البالغ في تقدم الملاحة الغربية



من معالم مدينة الكويت

أمكنة وشواهد

- الكويت.. حلقة وصل استقطبت الحضارات الإنسانية
- القيروان.. بوابة الحضارة العربية في المغرب

واجهة وقلعة ثقافية

الكويت.. حلقة وصل استقطبت الحضارات الإنسانية



عامر الدبك

إذا لم يكن للمدن دليلها الثقافي، فلا دليل لها إلى الحضارة، ولا دليل لها إلى ذاكرة الوجود، لأن الثقافة هي المعيار الحضاري الوحيد الذي يفصل بين البقاء والفناء، وهي الرهان الوحيد الذي ترتهن إليه ذاكرة التاريخ، أكانت ذاكرة للحجر أم ذاكرة للبشر.



بهذا الرهان عرفت كيف تنهض كاسمها، فحين نختبر اسم الكويت في معجم التاريخ والحضارة والثقافة والمعاني، تشير الدلالات إلى دلالة واحدة. ففي معجم المعاني اسم (الكويت) مشتق من (أكوات) أو (الكوت) الذي يعني القلعة، ولن يتغير هذا المعنى في معجم التاريخ والحضارة والثقافة، لأن الكويت كانت قلعة بكل المعايير الحضارية ومازالت كذلك، ولا يجادل أحد في أن حضارة المكان لا تنشأ ولا تتأسس ولا تتطور إلا على حضارة العقل البشري، الذي يحفر دلالات وجوده على حجارة الأمكنة، كي تبقى شاهدة على فعله الحضاري في كتاب الأزمنة.

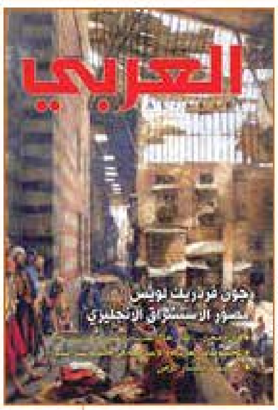
لذلك لن نستغرب أن يصحبنا تاريخها إلى أبعد من أربعة آلاف سنة، التي كانت في يقين الباحثين قبل المكتشفات الجديدة، التي تشير إلى عمق الوجود الحضاري والتاريخي في هذه المنطقة العربية، إلى عمر يتجاوز (٧٣٠٠) عام، (بدلالة المنقبين في الآثار في منطقة بحرة (١)، ما جعل الوجود الحضري في الكويت يبحر إلى أعماق لم تكن مكتشفة من قبل، وحسب المدونة التاريخية، تعد منطقة بحرة١ أكبر مستوطنة تابعة لحضارة (عُبيد) التي تم العثور عليها في شبه الجزيرة العربية حتى الآن، ويعتقد أن هذه الثقافة الغامضة، أدت إلى إنشاء أول مدن في المنطقة، وكانت مميزة بهيكل اجتماعي معقد لايزال علماء الآثار يبحثون فيه إلى الآن).

فالكويت (التي تطفو على بحر من النفط، حسب الدكتور سلطان الدويش، تطفو على بحر مثله من الآثار)، وذلك لما يمثله موقعها الاستراتيجي كحلقة وصل بين أجزاء العالم القديم، ما جعلها مركزاً لاستقطاب الحضارات المختلفة وإطلاقها إلى العالم، فكما يشير الباحثون، كانت كاظمة (وهو أحد الأسماء القديمة للمنطقة)، محطة للقوافل القادمة من بلاد فارس، وما بين النهرين إلى شرقي الجزيرة وداخلها، وكانت ولمدة طويلة، الرابط التجاري بين عالم المحيط الهندي وبلاد الشام وأوروبا، فعندها نقطة التقاء أحد أطول طرق التجارة في العالم القديم وأهمها. كما كانت (فيلكا) بما تحتويه من آبار ومياه عذبة، محطة للسفن التجارية التي تصل بين الموانئ الواقعة عند رأس الخليج وبقية الأجزاء الجنوبية منه، في طريقها إلى عُمان والهند وشرقي إفريقيا.



من أسواق الكويت







الإصدارات

ارتبط اسمها بالثقافة والمعرفة ما جعل منها محجاً للمثقفين والمبدعين والمفكرين العرب

وكما تشير المدونة التاريخية (يرجع تاريخ الكويت إلى القرن الرابع قبل الميلاد، مع غزو اليونانيين الذين اجتاحوا الأراضي، ومن ثم سكنتها القبائل القادمة من وسط الجزيرة العربية، ليكون القرن الثامن عشر الميلادي بداية تأسيسها بجهود قبيلة عنزة).

الكويت مدينة الأصالة والحداثة، مدينة العراقة الموغلة في التاريخ، ومدينة النهضة الحضارية المشرفة على المستقبل بأبراجها الشاهقة، كمركز ثقافي وسياسي واقتصادي للدولة.

وإذا انطلقنا من مقولة، إن التطور الحضاري لا يستوي على مقامه، إلا إذا تكاملت في بنائه كل الحقول وعلى كافة المستويات، فإننا نرى أن التطور الذي شهدته الكويت من



من معالم مدينة الكويت



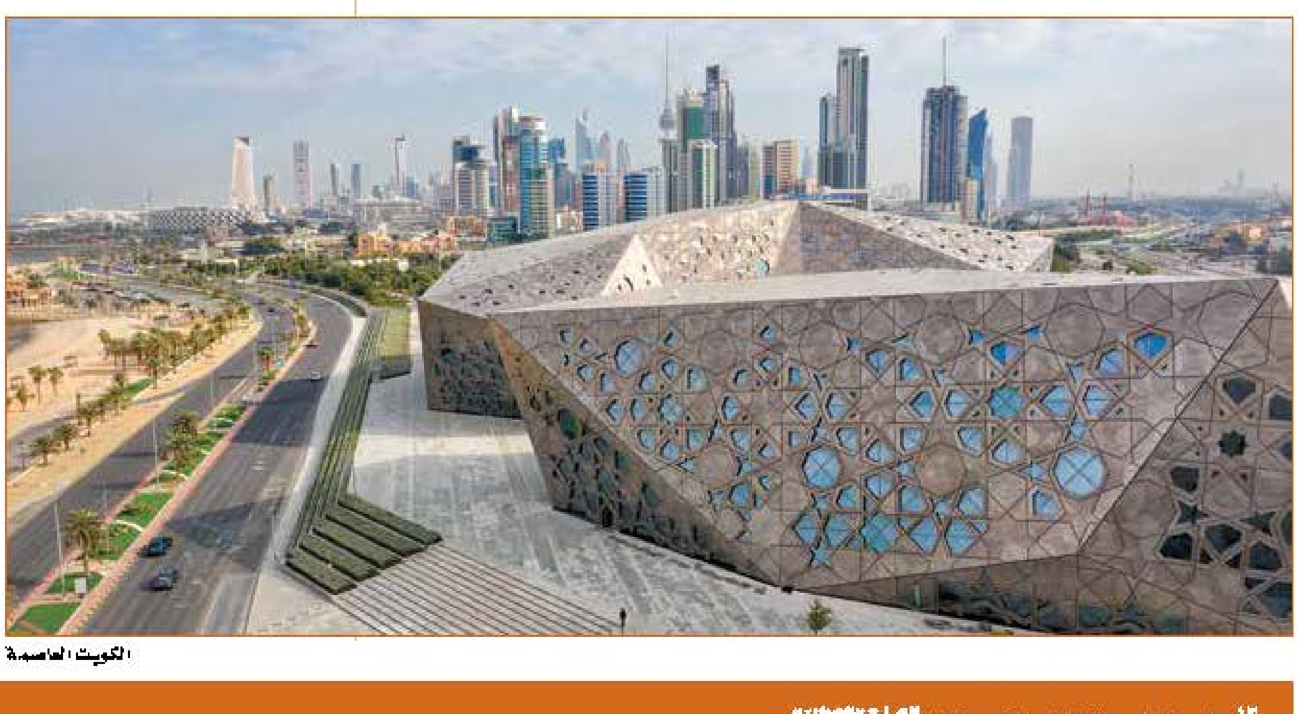
فيلم (بس يا بحر)

(١٩٥٦) وحتى الآن، كان بتكامل الحقول جميعاً: السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والعمرانية والثقافية.. وبرغم أهمية الحديث عن النهضة الحضارية في المجالات المختلفة في مدينة الكويت، لما أحدثته من نقلة نوعية على كافة المستويات، لتصبح وفي فترة زمنية قصيرة نسبياً، من أكثر المدن العربية ثراء حضارياً، إلا أن الحديث الأكثر إغراء، والأكثر متعة، هو الحديث عن المنجز الثقافي في الكويت، الذي أصبح علامة فارقة في تاريخها المعاصر، لما قدمته للثقافة العربية والإنسان العربي من أفق ثقافي ومعرفي متنوع، سواء بقيمته الثقافية، أو برؤيته الحضارية المنفتحة على ثقافات العالم، لتؤسس ذاكرة ثقافية ليس للكويت فحسب، وإنما للأمة العربية، لأن الزخم الثقافي الذي نهضت به الكويت، يمثل هوية راسخة الجذور، وشاهقة في المشهد الثقافي العربي، بكل ما يحمل من تحولات وتطورات ورؤى تضع الثقافة في مختبر الوجود الإنساني، كما تضع الوجود في مختبر الثقافة.

ولا أحد يجادل في أن اسم الكويت أصبح مرتبطاً بالثقافة والمعرفة أكثر من ارتباطه بأي حقل آخر، لأن الحقل الثقافي هو الأكثر ثراء في حفرياتها المعرفية، وهي تنقب عن نفط المعرفة، قبل معرفة النفط، لأنها أسست رؤيتها على ثراء العقل والإنسان قبل أي ثراء، ما جعل منها محجاً للمثقفين والمبدعين والمفكرين العرب من مختلف المشارب والتوجهات والرؤى، لأنها أفسحت مساحة واسعة لحرية الفكر والتفكير، وحرية الكتابة التي كانت وراء هذا النهوض المختلف.

وإذا تجاوزنا الحديث عن البدايات التي شهدت تأسيس الجمعية الخيرية، التي انبثقت منها أول مكتبة أهلية (١٩٢٣)، وتأسيس أول نادٍ أدبي عام (١٩٢٤)، وأول مجلة أدبية ثقافية (مجلة الكويت) عام (١٩٢٨)، وتجاوزنا الحديث عن الصحافة والإعلام ودورهما المفصلي في المشهد الإعلامي العربي، سواء بالرؤية الحضارية لمفهوم الإعلام والصحافة، أو بالصحف المختلفة التي تثري المشهد اليومي سياسياً وثقافياً

> موقعها الاستراتيجي جعلها الرابط التجاري بين عالم المحيط الهندي وبلاد الشام وأوروبا


الكويت العاصمة









من الفنون الكويتية

واجتماعياً، وتجاوزنا الحديث عن الحركة المسرحية والسينمائية والفنون الأخرى المختلفة التي كان للكويت قصب السبق فيها في منطقة الخليج العربي، لنتوقف عند المنجز الثقافي الذي أسسه ورسخه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب المنشأ عام (١٩٧٣). ليكون مسهماً فعالاً في عملية التنمية المستدامة في المجالات الفكرية والثقافية والفنية، عبر رسالته الثقافية في حفظ التراث الشعبي والعربي وتشجيع القراءة والكتابة، ودعم الإبداع الفكري والفني والاهتمام بالنشر والترجمة، وتفعيل قانون الآثار، مشرفاً على تشغيل أكثر من (١٧) مركزاً ثقافياً، تسهم في تفعيل العديد من الأنشطة والفعاليات في مناسبات مختلفة، إضافة الى دورها الثقافي والتربوي والإعلامي المشهود. متبنياً رؤية ثقافية منفتحة على الثقافة الإنسانية، سواء عبر أنشطته المختلفة محلياً وعربياً، أو عبر إصداراته التي تمثل رسالة ثقافية وأدبية ومعرفية وتوعوية إلى كل أبناء الأمة العربية، كـ(مجلة العربي، والعربي العلمي، والعربي الصغير، والثقافة العالمية، وعالم الفكر، وسلسلة الإبداع العالمي، وسلسلة المسرح العالمي، وسلسلة عالم المعرفة)، والتي شكلت ومازالت ذاكرة ثقافية للإنسان العربي، ومحطة لنشر الوعي الثقافي في الوطن العربي، وجسراً يؤصل الحوار بين الثقافات والحضارات، دون أن نغفل عن المؤسسات الثقافية الخاصة، التي لعبت دوراً مهماً في المشهد الثقافي والإبداعي العربي، كمؤسسة د. سعاد الصباح، وجائزتها التي أسهمت ومازالت في تشجيع الإبداعات الشابة، ومؤسسة البابطين التي كان لها دور فعال في توثيق الشعر العربي، وتنشيط الفاعلية الإبداعية في الوطن العربي. وغيرهما من المؤسسات الثقافية، التي أسهمت وتسهم في التأسيس لوعي ثقافي عربي أصيل ومنفتح على العالم.

كل ذلك جعل الكويت جديرة بأن تكون عاصمة للثقافة العربية عام (٢٠٠١)، وعاصمة للثقافة الإسلامية عام (٢٠١٦)، ليتم اختيارها أيضاً عاصمة للثقافة العربية عام (٢٠٢٢)، وذلك تقديراً لدورها في النهضة الثقافية العربية، وتأصيل الحوار بين الثقافات، كونها حاضنة ومحطة ثقافية إقليمية، ومن أهم الوجهات الثقافية في الوطن العربي والعالم.

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أصدر عبر رسالته الحضارية مجلة العربي والثقافة العالمية وعالم الفكر والإبداع العالمي والمسرح وعالم المعرفة



جيل ليبوفتسكي
ومرجعيات الزي الثقافية

مصطفى عبدالله

في تقديم الدكتورة دينا فتحي مندور لأحدث كتاب ترجمته لـ(جيل ليبوفتسكي)، وصدر عن المركز القومي للترجمة في مصر تحت عنوان لافت هو: (مملكة الموضة.. زوال متجدد) تتساءل عما يدفع فيلسوفاً ذائع الصيت، وعالم اجتماع مرموقاً مثل (جيل ليبوفتسكي) للاهتمام إلى هذه الدرجة بأمر (الموضة) التي تبدو للكثيرين موضوعاً ثانوياً أو عنصر رفاهية محضاً؟!

وحين التفتت المترجمة إلى هذا الموضوع الذي خصص له هذا العالم الكبير سفراً ضخماً، كان حرياً بها أن تفهم الأجواء المحيطة به والمؤدية إليه، وهذا ما فعله المؤلف أيضاً: فقد بذل جهداً ضخماً لجمع مادة دقيقة عن الطبقات الاجتماعية وثقافتها وأزيائها وأفكارها في الملبس والمظهر، دون إغفال الجماعات محدودة الانتشار في أماكن متفرقة من العالم، متناولاً تفاصيل مظهرها مروراً بمرجعيات الزي الثقافية وفقاً لعادات تلك الجماعات وتقاليدها، وصولاً لأسباب تغير نمط الزي وأسبابه.

وفي ظني أن علم الاجتماع اهتم منذ (كلود ليفي شتراوس) بدراساته لأنماط سلوكية وحياتية لقبائل بدائية مكسيكية، وهو نفسه الذي وضع كتاباً بعنوان غريب ولكنه معروف في تحليل تطور المجتمعات الإنسانية من خلال أنماط المعيشة في كتاب (النيء والمطبوخ)، كما أن (رولان بارت) أيضاً له كتاب عن (أساطير الموضة).

يبدو أن مظهر الإنسان ومخبره شقان مكتملان لمعرفة ظروفه الحضارية: فإذا كان الإنسان في بعض مراحل حياته يعتمد على الغذاء الطبيعي الذي تخرجه الأرض فيتناوله كما وجده دون طهي، وفي مراحل أخرى يعتمد على الشي، فإنه في مرحلة ثالثة أشد تعقيداً، يدخل في مرحلة التركيب الفني للطعام، وهي تتسق مع مرحلة التحضر، ومع مرحلة الاهتمام الشديد بالمظهر الخارجي المتميز، سواء في الملابس أو في أدوات الحياة اليومية، وأشهرها في هذه الأيام محاولات التفرد بأنواع خاصة من أجهزة الهواتف المحمولة التي يحاول كل إنسان منا أن يضع نفسه من خلالها في مرتبة اجتماعية دالة على أهميته وثرائه.

وهذا نوع من الدراسة جديد على الأبحاث الأكاديمية والعلمية، لأنه يحلل الجانب (الفينومينولوجي) الذي يحب كل إنسان أن يظهر به.

ومن أغرب ما نلمسه اليوم شغف بعض شبابنا بارتداء ثياب مقطعة شوهاء، من وجهة نظرنا، معتبرين أنها ملابس العصر واللحظة الراهنة!

ومن هنا تأتي أهمية دراسة هذه الجوانب من قبل فيلسوف كبير، وهي تمثل اهتماماً بتحليل السلوك الخارجي أو المظهر الخارجي، تماماً كما كان (الفرويديون) يميلون إلى تحليل السلوك الداخلي من خلال الأحلام للتعرف إلى باطن الإنسان ومشكلاته. والغرض في الحالتين هو محاولة للاقتراب من الشخصية الإنسانية في صورتها الراهنة.

في هذا الكتاب الذي أتوقف أمامه في هذا العدد، يتحدث المؤلف عن صناعة الأزياء الراقية، فيقول: (تأسست صناعة الأزياء الراقية في منتصف القرن التاسع عشر، إلا أنها لم تعرف الإبداع والتمثيل الذي نعرفها به حالياً إلا مع بداية القرن التالي).

وفي الأساس، لم يكن للتشكيلات الأزيائية مواعيد ثابتة تظهر فيها، بل كانت الموديلات تقدم طوال العام.

كما لم تنظم (ديفيليهات) للموضة أو عروض أزياء، بل ظهرت في سنوات (١٩٠٨) و(١٩١٠) كي تصبح عروضاً حقيقية تُقدم في مواعيد ثابتة بعد الظهيرة في صالونات البيوت الكبرى

وبعد الحرب العالمية الأولى، تعددت مشتريات الموديلات من الأجانب المتخصصين في ذلك، فقد تحددت العروض الموسمية للتشكيلات الجديدة من الملابس في تواريخ تكاد تكون ثابتة، وأصبحت كل دار أزياء تقدم ذلك في باريس مرتين كل عام: مع نهاية شهر يناير، وبداية أغسطس، وبسبب ضغط المشترين الأجانب أقيمت (ديفيليهات) (الديمي سيزون) فيما بين الفصول، مع قدوم شهري إبريل ونوفمبر من كل عام.

فكانت التشكيلات تُقدم للوسطاء أولاً، وبخاصة من الأمريكيين والأوروبيين، ثم تقدم بعد ذلك للخاصة من الزبائن، ثم تأتي المرحلة الثالثة المتمثلة في الإنتاج الكمي الضخم الذي يُعرض في المحال، والذي تُنتجه مصانع الملابس الجاهزة.

واختلفت وسائل امتلاك الأسماء التجارية الكبرى، أو ما كان يُعرف ببيوت الأزياء الراقية في معادلة صعبة بين الأسعار والأذواق، وبعد مرور زمن من التطور، تمتعت باريس بالهيمنة على إمبراطورية الأزياء الراقية، وأصبحت تُملي خطوط الموضة على العالم قبل أن تتعدد عواصمها!

إذاً، فقد شهدت الموضة ثلاث ظواهر في الوقت ذاته: كانت مركزية وعالمية ومعممة. ويرجع ذلك إلى الانطلاقة التي شهدتها الثورة الصناعية من ناحية، وانطلاقة الاتصال الجماهيري من ناحية أخرى، وأخيراً الديناميكية التي صبغت أساليب الحياة والقيم الحديثة.

ومن الجدير بالذكر أن هذا هو ثاني كتاب تترجمه الدكتورة دينا مندور عن الفرنسية

للفيلسوف (جيل ليبوفتسكي)، وأما الكتاب الأول فهو (المرأة الثالثة)، وكما تقول (هو أول كتاب يترجم إلى اللغة العربية لمؤلفه).

وعن الفيلسوف وعالم الاجتماع (جيل ليبوفتسكي) تشير إلى أنه اهتم بدراسة سلوكيات الإنسان في مجتمع ما بعد الحداثة، أو بتعبيره (الحداثة المفرطة) في كتبه المتلاحقة: (زمن العدم ١٩٨٣)، و(مجتمعات الإخفاق ٢٠٠٦)، و(السعادة المفارقة ٢٠٠٦)، و(تجميل العالم ٢٠١٣)، و(عن الخفة ٢٠١٥)، وتقول المترجمة إن الاهتمام بالجانب الاجتماعي عند المؤلف يشكل النصيب الأكبر في تحليله وعرضه، ولا سيما التنافس بين الطبقات، ونزعة المظهرية في نشوء وتشكل وازدهار (ظاهرة الموضة)؛ فكلما ابتكرت طبقة النبلاء أو الطبقة العليا في أية مرحلة تاريخية زياً ما، كانت الطبقات الأقل منها تسعى بعد بعض الوقت من ظهوره لتقليده، واستنزاله إلى طبقتها، وهو السلوك النابع من رغبة لا شعورية في الانتماء للطبقة الأعلى.

وبالطبع لم تكن الطبقة الأقل رتبة تستطيع في جميع الأحوال الاحتفاظ بتفاصيل الزي وتكلفته الباهظة بما لا يتناسب مع ميزانياتها وإمكاناتها المادية، فكانت تلجأ إلى تقليد شائه بعض الشيء، ما يدفع الطبقة الأعلى للتخلي عن ذلك الزي وابتكار جديد تتميز به، لتستمر حركة الدائرة الحلزونية.

ويدخلنا المؤلف في منطقة أكثر إثارة في تاريخ الموضة؛ وهي نشوء الماركات العالمية، وكيف استطاعت أن تجذب في ركابها عدداً متزايداً من الزبائن المهتمين بها، برغم الأثمان الباهظة لأزيائها.

ولم تلبث تلك الماركات أن ووجهت بصناعة الملابس الجاهزة التي انتشرت في أغلب أرجاء العالم بشكل سريع، وكانت تحاكي تصميمات الأزياء الراقية والماركات العالمية. فكيف تطور هذا الصراع وكيف تم حسمه؟

هذا ما يوضحه المؤلف في كتابه، وهو لم يغفل الموضات الحديثة التي قلبت الموازين عندما فرضها الشباب في عصرنا الحديث على بيوت الأزياء للتحرر، والنزعة العملية والتخفف من قيود الزي القديم مسترشداً بالأسماء والتواريخ الدالة على ذلك، ومعبراً عن أسلوب حياة ونمط تفكير أجيال شابة استطاعت فرض ذائقتها على تغيير الموضة.

ومن الحديث عن الموضة في الملابس، ينقلنا الكتاب إلى الموضة في الأجهزة والأدوات التي نستخدمها في بيوتنا، لنجد أنفسنا نعبُر معه فوق جسر منطقي يربط بين ذوق الإنسان المعاصر في الزي وفي باقي تفاصيل حياته اليومية، لنكتشف مبررات وجيهة تحكم الاختيارات في جميع المجالات. وتؤكد المترجمة أن اختيارها لعنوان الكتاب (مملكة الموضة.. زوال متجدد) هو أقرب ما ارتأته جاذباً لقارئه، وهو لا يبتعد عن العنوان الأصلي إلا في الصياغة؛ فالعنوان الأصلي للكتاب هو: (مملكة الزائل.. الموضة ومصيرها في المجتمعات الحديثة).

وقد راعت المترجمة أن يكون العنوان الذي اختارته للكتاب متسقاً مع الصياغة الأصلية للكتاب، وقريباً من الذائقة اللغوية العربية، مع الاحتفاظ بصفة (الزوال) الغرائبية التي تعد مصدر الدهشة في محتويات الكتاب.

ويشتمل الكتاب على الموضوعات الآتية:

أولاً: الجزء الأول بعنوان (هوس المظهر)، ويشتمل على الموضوعات الفرعية الآتية:

١- الموضة والغرب: (زعزعة المظهر)، (مسرح الخدعة)، (الموضة: تعبير تراتبي.. تعبير فردي)، (فيما وراء تنافس الطبقات)، (جمالية الرواية).

٢- موضة المئة عام: (ازدواجية الموضة)، (الموضة باعتبارها أحد الفنون الجميلة)، (سلطة الغواية)، (الأصول الأولى لصناعة الأزياء).

٣- الموضة المفتوحة: (الثورة الديمقراطية للملابس الجاهزة)، (تحولات الماركات المسجلة)، (من الجمالية الأرستقراطية إلى الجمالية الشبابية)، (تعدد الموضات)، (مذكر- مؤنث)، (موضة مستمرة).

أما الجزء الثاني من الكتاب؛ فهو بعنوان (الموضة المكتملة)، ويتكون من المباحث الآتية:

١- غواية الأشياء: (صمم كي ينال الإعجاب)، (سحر اسمه التصميم)، (حمى الاستهلاك أو العقلنة الغامضة)، (هيمنة الجديد).

٢- توحش الإعلان: (إعلانات أنيقة وصادمة)، (قوة هادئة)، (السياسة تخلع الجزء العلوي).

٣- ثقافة موضة الإعلام: (قنوات بالجملة)، (ثقافة الكليب)، (نجوم ومعشوقون)، (وسائل الإعلام تخترق الشاشة)، (المعلوماتية تلعب وتربح).

٤- رواج المعنى: (خفة المعنى المحتملة: موضة وأيديولوجية)، (قشعريرة الرجوع)، (الاستنارة للجميع).

٥- الانزلاق التدريجي للمجتمع: (تمجيد الحاضر الاجتماعي)، (صراع وصلات اجتماعية)، (شقاء التواصل).

جمع مادة دقيقة عن الفئات والشرائح الاجتماعية وثقافتها في الملبس والمظهر

مظهر الإنسان ومخبره شقان مكتملان لمعرفة ظروفه الحضارية

لم يغفل «ليبوفتسكي» ما فرضه الشباب من معايير قلبت موازين بيوت الأزياء



أسسها عقبة بن نافع

القيروان.. بوابة الحضارة العربية في المغرب



محمد الصماوي

يحفل العالم الإسلامي بكثير من المدن التي حملت راية الحضارة، وبثتها في كثير من أرجاء المعمورة، وقد حظي عدد مهم منها بدراسات مستفيضة، وضّحت جوانب من تاريخها السياسي والعسكري والاقتصادي والاجتماعي، كما أبرزت موروثها الثقافي بشقّيه المادي واللامادي. وفي هذا الصدد تعد مدينة (القيروان) واحدة من المراكز الحضرية الأولى، التي شكل اختطاطها بداية عهد جديد في تاريخ الغرب الإسلامي عامة، والبلاد التونسية خاصة، إذ أُقيمت كنقطة استراتيجية لانطلاق الجيوش الإسلامية الفاتحة لشمالي إفريقيا، وبهذا كانت القيروان أم الأقطار، وأعظم المدن المغاربية في الإشعاع الحضاري، كما أسهم رجالاتها وفقهاؤها وعلماؤها في بناء صرح الحضارة العربية الإسلامية.

تزخر بمجموعة من المعالم الأثرية والتراثية مثل المساجد والتي يبلغ عددها نحو (٣٠٠) مسجد

تقع مدينة القيروان في وسط البلاد التونسية، تبعد عن تونس العاصمة بنحو (١٦٠) كم، وبمسافة (٥٧) كم عن مدينة سوسة، وترتفع (٦٠) متراً فوق مستوى سطح البحر، ويبلغ عدد سكانها (١٨٦,٦٥٣) نسمة حسب إحصاء (٢٠١٤). أما مناخها؛ فيعرف تفاوتاً في درجات الحرارة، إذ يتراوح بين بضع درجات مئوية تحت الصفر في الشتاء، و(٤٠) درجة أو أكثر في فصل الصيف، بينما يتراوح معدل نزول الأمطار بين (٢٥٠ و٣٠٠) ملم في السنة.

ويعود تاريخ القيروان إلى سنة (٥٠ هجرية- ٦٧٠ ميلادية)، عندما أسسها عُقبة ابن نافع الفهري، لكي تكون قاعدة عسكرية لفتح بلدان المغرب الكبير، فهذه المدينة التي قال عنها هذا القائد العربي الكبير قولته الشهيرة: (اللهم املأها علماً وفقهاً، وعمرها بالمطيعين لك والعابدين، واجعلها عزاً لدينك وذلاً لمن كفر بك، وأعز بها الإسلام وأمنها من جبابرة الأرض، اللهم حببها لسكانها وآتها رغداً من كل مكان)، هي رابع حاضرة إسلامية أسسها المسلمون بعد البصرة والكوفة والفسطاط.

وقد كان اختيار موقع بنائها استراتيجياً، إذ توجد على مسيرة يوم في البحر الذي كان البيزنطيون يسيطرون عليه، وهي تبعد بمثل ذلك عن الجبال، حيث كانت تعتصم القبائل الأمازيغية آنذاك. وإلى جانب ذلك، فالقيروان تتموقع في منبسط من الأرض مديد، يسمح باستنفار الفرسان من دون صعوبة، وقد كانت الخيل قوام جيش المسلمين في جل معاركهم وحروبهم المصيرية، وهو ما راعاه عقبة في اختياره لموقع مدينته الجديدة، إذ قربها من السبخة حتى يوافر ما تحتاج إليه الإبل من المراعي. وكانت تسمية القيروان تستجيب للغرض الأصلي من تأسيسها، فهي كلمة معربة عن الكلمة الفارسية (كَيْرَوَان) وتعني المعسكر أو القافلة أو محط أثقال الجيش، ولا ريب أن مختلف الحملات والغزوات التي سبقت بناء القيروان كانت تمر منها.

وخلال القرن التاسع الميلادي؛ عرفت المدينة أوج عظمتها عندما خضعت لحكم إمارة الأغالبة، بقيادة الأمير إبراهيم بن الأغلب، الذي جعلها عاصمة وأهم مركز حضاري وتعليمي بشمالي إفريقيا، عاشت التدهور بداية من سنة (١٠٥٧م) عندما هاجمها بنو هلال وهدموها، ولم تستطع النهوض واسترجاع مجدها القديم.

وقال حول هذا الانحطاط الأديب والمؤرخ التونسي أبو القاسم محمد كرو: (لم يلمع في تاريخ المغرب الكبير اسم مدينة من مدنه، ولا ازدهر عصر من عصوره بعد الفتح الإسلامي، كما لمع اسم مدينة القيروان وازدهر عصرها الذهبي مدة أربعة قرون كاملة ابتدأت من تأسيسها على يد عقبة بن نافع، وانتهت بانهيارها السياسي والعلمي والاجتماعي على يد القبائل الهلالية الزاحفة من صعيد مصر، والتي نتج عنها خراب القيروان وهجرة أغلب سكانها وتراجع عمرانها وأصول حضارتها).

ولما تولى الحفصيون الحكم خلال القرن الثالث عشر الميلادي، أعيدت حماية المدينة بأسوار ضخمة، وبنى بعض المتصوفين والزهاد والفقهاء مقامات ومزارات وقباباً كثيرة، ما أضفى على المدينة طابعاً دينياً متميزاً، فتوافد عليها السكان واستقر بها بعض البدو، وتحولت (القيروان) إلى مركز للدباغة والجلود والنسيج، وأصبحت سوقاً اقتصادية مشهورة.

وفي القرن السادس عشر الميلادي، اتخذ أمراء الشابية من (القيروان) عاصمة لهم وأسسوا فيها داراً للإمارة وقصبة وبنوا منازلهم، ولما تولى محمد باي المرادي الحكم (١٦٨٦-١٦٩٦م)، استقر في القيروان لمدة عشر سنوات، وهكذا عرف القرنان السابع والثامن عشر بقيادة المراديين ومن بعدهم الحسينيين، فترة من الاستقرار والانتعاش الاقتصادي، مرفقاً بتطور في النسيج العمراني، جعلت من المدينة تتخلص من عهد عاشته إبان خضوعها للإمبراطورية العثمانية.

غير أنه في القرنين التاسع عشر والعشرين، ستعرف المدينة تطورات خطيرة تمثلت في خضوعها للاحتلال الفرنسي، في إطار نظام الحماية المفروض على تونس سنة (١٨٨١م)، والذي بدأت معه صفحة جديدة تجلت مظاهرها في بروز مقاومة القيروانيين للمستعمر عن طريق الكفاح المسلح، وبعده السلمي، بغية تحريرها من قبضة الفرنسيين، وهو ما سيحصل في (٢٠ مارس ١٩٥٦م).

تزخر مدينة القيروان بمجموعة من المعالم



الزربية القيروانية

تعد رابعة الحواضر الإسلامية التي أسسها العرب بعد البصرة والكوفة والفسطاط

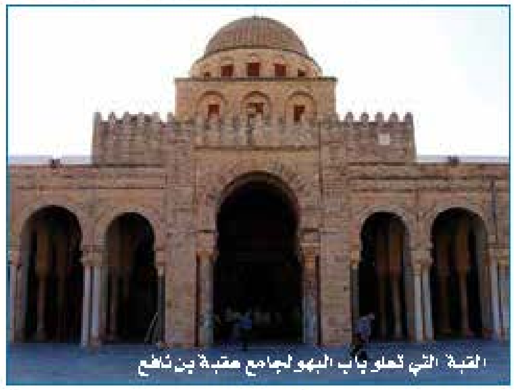


رسم تصويري لعقبة بن نافع


أحد أزقة القيروان


سور مدينة القيروان

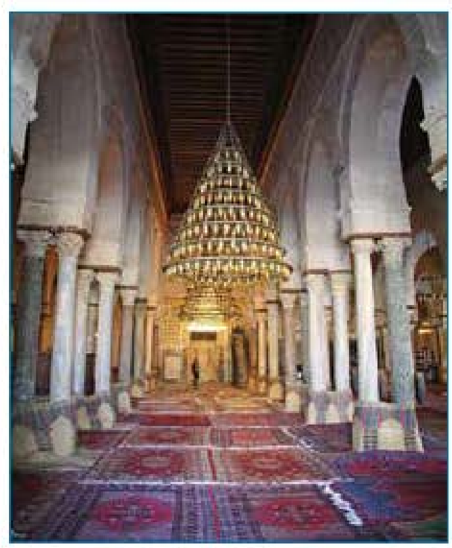

صورة قديمة لسوق القيروان


القبة التي تعلو باب البهو لجامع عقبة بن نافع

التراثية، وفي مقدمتها المساجد التي تقارب الثلاثمئة مسجد، ومن أقدمها جامع عقبة بن نافع، أو كما يسمى عند العامة بجامع القيروان الكبير، الذي بناه القائد العربي عقبة مباشرة بعد تأسيسه للمدينة، ويصنف كأول جامع بُني في المغرب الكبير، ولاشك أنه كان في البداية صغيراً وشكله بسيطاً، وكانت هندسته المعمارية متواضعة، لا يختلف في ذلك عن مسجد المدينة أو الفسطاط حين أُسسا، لكن مع مرور الزمن تمت توسعته وأدخلت عليه تحسينات، إلى أن أصبحت مساحته الإجمالية تبلغ ما يناهز (٩٧٠٠) متر مربع، ويضم حالياً قاعة الصلاة التي تستند إلى مئات الأعمدة الرخامية، إلى جانب صحن فسيح الأرجاء تحيط به الأروقة، ومع ضخامة مساحته فجامع عقبة بن نافع، يعد أيضاً تحفة معمارية وأحد أروع المعالم الدينية الإسلامية.

كما تضم القيروان مساجد أخرى مشهورة في العالم الإسلامي، منها مسجد الأبواب الثلاثة، والذي يسمى أيضاً مسجد ابن خيرون، الذي بُني سنة (٢٥٢ هجرية ٨٦٦ ميلادية) إبان حكم الأغالبة.

وإلى جانب عمارة المساجد، هناك الأضرحة أو المقامات التي تتعدد في المدينة، لكن يبقى


جامع عقبة بن نافع من الداخل

أبرزها ضريح الصحابي الجليل أبي زمعة البلوي، المعروف محلياً بضريح سيدي الصحبي أو زاوية سيدي الصحبي، الذي يرجع تاريخ إقامته إلى عهد حمودة باشا المرادي سنة (١٠٧٢ هجرية ١٦٦٣ ميلادية).

كما تشتهر القيروان عالمياً بالصناعات التقليدية، وفي مقدمتها صناعة الزربية، التي تُشغل يداً عاملة أغلبها نسائية، وكذلك تنمو في المدينة صناعات أخرى مثل خياطة اللباس التقليدي، كالجبّة والبُرنس المصنوع من الصوف الصافي والحايك، وللمدينة أيضاً فنون في الطبخ متوارثة، كالمقروض وأنواع الخبز العديدة والفطائر. وتمثل القيروان متحفاً حياً للفنون وللعمارة العربية الإسلامية بمعالمها التي تزيد على المئة معلم وبأسوارها وأحيائها وأزقتها، التي تبقى شاهداً صريحاً على ماضيها العريق إضافة إلى أسواقها العديدة، مثل سوق القيروان الذي تباع فيه مختلف الأزياء القيروانية والزربية التقليدية، وسوق العطارين المعروف ببيع البخور والعطور ولوازم الأعراس، وسوق النحاسين المتخصص ببيع الأواني والمصنوعات النحاسية.

هذا الثراء المعماري والتراثي، هو الذي مكن من تسجيل المدينة في عام (١٩٨٨م) من قبل اليونيسكو على قائمة التراث العالمي، كما تم تكريمها من قبل المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة (إيسيسكو) باختيارها عاصمة للثقافة الإسلامية عام (٢٠٠٩م).

تسميتها بالقيروان تعود لموقعها الاستراتيجي وهي تعني القافلة أو المعسكر

تعتبر متحفاً حياً للفنون والعمارة العربية الإسلامية وقد أدرجت في قائمة التراث العالمي عام (١٩٨٨)


الكويت.. تواصل بين الأمس واليوم

إبداعات

شعر - قصة - ترجمة

- أدبيات
- قاص وناقد
- الطُرقُ المُحتمَلة لموتِ مارتا / قصة مترجمة «نوبل»
- أغنية الطفولة / شعر مترجم «نوبل»
- الأطفال لا يعترفون بالهزائم / قصة قصيرة
- الغبار حتى الوسط / قصة مترجمة

جماليات اللغة



إعداد: فواز الشعار

مِنْ جمالياتِ الأُسلوبِ الأدبيِّ في البلاغة، أنّ «الغُيُومَ» لا يراها ابنُ الخيّاط، كما يراها العالِمُ، بُخاراً مُتراكِماً، يحولُ ماءً، إذا صادفَ في الجَوِّ طبَقَةً باردةً، ولكن:

كأنَّ الغُيومَ جُيُوشٌ تَسُومُ ... مِنَ العدْلِ في كُلِّ أرضٍ صَلاحا
إذا قاتلَ المَحْلَ فيها الغَمامُ ... بِصَوْبِ الرِّهامِ أجادَ الكِفاحا[1]

والكَلَفُ الذي يَظهرُ في وجهِ البدْرِ، ليْسَ ناشئاً عمّا فيهِ مِنْ جِبالٍ وقيعانٍ جافّةٍ – كما يقولُ العلماءُ – لأنَّ المَعرّي، يرى لذلك سبباً آخرَ، فيقولُ في الرِّثاء:

وما كُلْفَةُ البَدْرِ المُنيرِ قديمةً ... ولكنّها في وجْهِهِ أثَرُ اللَّطْمِ[2]

١ – المَحْلُ: الجَدْبُ، وهو انقطاعُ القَطرِ ويَبَسُ الأرض. الرِّهامُ: القَطرُ الضّعيفُ.
٢– حزناً على المُتوفَّى، لطمَ القمرُ وجْهَهُ، فأحدثَ تلك الآثار.

وادي عبقر

(قِفْ بالشّآم)

بَدويّ الجَبل (مُحمّد سليمان الأَحمد) (من الكامل)

قِفْ بالشّآمِ مُسائلاً آثارَها ... مَرْحى لِمَنْ أمَّ الشّآمَ وزارَها
أَهْوى أزاهِرَها.. أَحِنُّ لِعَهْدِها ... أشتاقُ بُلْبُلَها.. أُحِبُّ هَزارَها
قَضَّيْتُ أيّامي القِصارَ بِظلِّها ... جادتْ مَدامِعُ مُقلتيَّ قِصارَها
أَفْدي مُهَفْهَفَةَ القَوامِ أسيرةً ... تشكو القُيودَ فمَنْ يَفُكُّ إسارَها
غلّوا الأُسودَ الصِّيدَ مِنْ أبطالِها ... في الغوطتَيْنِ وحَجَبوا أقمارَها
وكَسَوْا مناكِبَها فلا أنْجادَها ... تركوا لقاطِنِها ولا أغْوارَها
مَرْحى لناشِئةِ الشّآمِ ومَرْحَباً ... بالنَّشْءِ إنْ عَثَرتْ أقالَ عِثارَها
النّاهِضينَ لِيَمْنَعوا ميراثَها ... ويُجدِّدوا علياءَها وفَخارَها
حَسْبُ العُروبةِ أنّكُمْ لبّيْتُمُ ... يَوْمَ النِّداءِ وكُنْتُمْ أنصارَها
يَردى أذارَ عَلَيْكُمْ صَهْباءَهُ ... وجَلَتْ عَرائِسُهُ لكمْ نُوّارَها

قصائد مغنّاة

وَداع

شعر: أحمد رامي. لحّنها: رياض السُّنباطي، وغنّتها ابتسام لطفي عام (١٩٧٢) (مقام الرصد)

رَدَّكَ اللهُ سالِماً لِفؤادي ... وطَوى بَيْنَنَا بِساطَ البِعادِ
كيفَ يَهنا ليَ المَنامُ وعَيْني ... مِلؤها في نَواكَ طَيْفُ السُّهادِ
كُنْتَ لي مُؤنِساً وكنتَ سَميراً ... فإذا بي في وَحْشةٍ وانْفِرادِ
أقطعُ اللّيْلَ ساهِراً وحرامٌ ... أنْ يَذوقَ المُحِبُّ طَعْمَ الرُّقادِ
هلْ إذا هَبَّ مِنْ رُباكَ نَسيمٌ ... تَذكُرُ الغائبَ المُقيمَ الوِدادِ
وإذا الشّمْسُ آذَنَتْ بِمَغيبٍ ... تتمنّى مَنْ حبُّهُ في ازْديادِ
وإذا اللّيلُ جُنَّ تَذكُرُ صَبّاً ... ساهداً في هَواكَ نابي الوِسادِ
كُلّما حَنَّ للّقاءِ سلاماً ... الشّوقُ في قلبِهِ باتَ يُنادي
يا حبيبي وأنْتَ أغلى منَ الروح ... وأشْهى مِنَ الحَيا للصّادي
لستُ أنساكَ راحلاً ومُقيماً ... كيفَ أنْسى بالعَيْشِ مائي وزادي

فقه لغة

في الفُروق اللغوية، بَين الغَلَط، والخَطَأ، واللحْن، أنَ الغَلَطَ: وضعُ الشَّيءِ فِي غيْرِ مَوْضِعِهِ، وَيجوزُ أَنْ يكون صَوَاباً فِي نَفسِهِ. والخَطَأ، لَا يكونُ صَوَاباً على وَجهٍ. فالخَطَأُ مَا كَانَ الصَّوَابُ خِلَافَهُ. والغلطُ يكونُ في المَنْطِقِ والكَلام، وهوَ أنْ لا تَعْرِفَ وَجْهَ الصَّوابِ في ما تقولُ. والخَطَأُ يكونُ في الأفْعالِ، وقدْ يكونُ بِقَصْدٍ، أو بِغَيْرِ قَصْدٍ. أمّا اللّحْنُ، فهو صَرْفُ الكَلَامِ عَن جِهَتِه، ثمَّ صَار اسْماً لَازِماً لمُخَالفَةِ الْإِعْرَاب. بَين العَهْدِ والمِيثاق، أنَ العَهْد مَا كَانَ من الوَعْدِ مَقْرُوناً بِشرْط، نَحْو قَوْلك (إِن فعلتَ كَذَا فعلتُ كَذَا)، أما المِيثَاق، فهو توكيد العَهْدِ، من قَوْلك أوثقت الشَّيْءَ إِذا أحكمت شدَّهُ.

أخطاء

كَثُرٌ لا يفرِّقون بين (أو) و(أم)، بعدَ أداةِ الاستفهام (هلْ)، كقولِ بعضِهم: (هلْ جاءَ فلانٌ أو فلانٌ؟)، ولا يُستعمل (أو) هنا، والصَّوابُ هو (هل جاء فلان أم فلان؟ لأنَّ (أمْ) هذه حرفٌ للمعادلةِ بيْن شيئين، وحرفُ عطفٍ متّصل. أما في جملةٍ ليسَ فيها سؤالٌ، فنقولُ: «سأذهبُ غداً أو بَعْدَ غدٍ». ويقولُ آخرونَ: (ما أنْ سَمِعَتِ الأمُّ بكاءَ طِفلِها حتّى سارعتْ إليه). بفتحِ همزة (أن) والصواب هو: (ما إنْ سَمِعَتْ) بكسرها، لأنَّ (إنْ) المكسورة الهمزة التي تأتي بعدَ ما النافية، تكونُ زائدةً، إذا تبِعَتْها جملةٌ فعليّةٌ. والمعنى على ذلك (في اللحظة التي سمعتْ.. سارعتْ). أما (أن) المفتوحة، فلا تكونُ زائدةً، بلْ لها أثرٌ يظهَرُ في بِنْيَةِ الكلمةِ، وهو غيرُ موجودٍ في التعبير. قال أبو العتاهية:

ما إنْ ندِمتُ على سكوتي مرةً ... ولقدْ نَدِمْتُ على الكلامِ مِرارا

ولو حُذِفَتْ إنْ لَما تَغيَّرَ المَعنى، إذِ المُرادُ (ما نَدِمْتُ).



واحة الشعر

عائشة تيمور

هي عِصْمتُ بنتُ إسماعيل باشا تيمور، وُلدتْ عامَ (١٨٤٠)، في أحدِ قُصور (دَرْبِ سَعادة) وهو أحدُ أحياءِ الدَّرْبِ الأَحْمَرِ في القاهرة، الذي كان مَقرّاً للطّبَقةِ الأَرِسْتُقراطيّةِ.

كان أبوها رئيس القلم الإفرنجي للديوان الخديويّ في عهد الخديوي إسماعيل، ما يوازي منصبَ وزيرِ الخارجيّةِ حالياً، ثمّ أصبحَ رئيساً عاماً للديوان الخديوي. والدتُها ماهتاب، شركسيّةٌ من طبقةِ أرِسْتُقراطيّةٍ أيضاً. أخوها الكاتب أحمد تيمور، من أمٍّ أخرى. وابنا أخيها مُحمّد ومَحمود، كاتبان معروفان.

نشأتْ عائشةُ في بيتِ علم وسياسةٍ، وكانتْ تميلُ إلى المطالعةِ، إلّا أنّ أمُّها كانتْ تعارضُ، لكنّ عائشةَ استمرّتْ، وأيّدها أبوها؛ تقولُ عائشةُ عن ذلك: (فلمّا تهيّأ العقلُ للترقّي، وبلغَ الفَهْمُ درجةَ التلقّي، تقدمتْ إليّ ربّةُ الحنانِ والعفافِ، وذخيرةُ المعرفةِ والإتحافِ، والدتي تغمّدها اللهُ بالرّحمةِ والغُفرانِ، بأدواتِ النّسجِ والتّطريزِ، وصارتْ تجدُ في تعليمي وتجتهدُ في تفهيمي وتفطيني، وأنا لا أستطيع التلقّي، ولا أقبلُ في حِرَفِ النساءِ الترقّي، وكنت أفرُّ منها فِرارَ الصّيْدِ مِنَ الشِّباك، وأتهافتُ على حُضورِ مَحافلِ الكُتّبِ بدونِ ارتباك، فأجدُ لِصَريرِ القلمِ في القِرطاسِ أشهى نَغْمة، وأتخيلُ أنّ اللحاق بهذه الطائفةِ أوفى نِعْمة..).

تزوّجتْ عائشةُ، وهي في الرابعةَ عشْرةَ، محمّد الإسلامبولي، وهيّأتْ لها حياتُها الرَّغْدةُ الاستزادةَ مِنَ الأدبِ واللغةِ، فاستدعتْ سيدتين لهما إلمامٌ بعلومِ الصَّرْفِ والنَّحْوِ والعَروض، ودرستْ عليهما حتى بَرَعَتْ، وأتقنتْ نَظْمَ الشِّعْرِ. وتولّتْ تعليمَ أخيها أحمد، وتعهّدتْهُ بالتربيةِ. فصارَ واحداً مِنْ رُوّاد النّهضةِ الأدبيةِ العربيةِ.

فقدتْ عائشةُ ابنتَها توحيدة التي تُوفّيت في الثانيةَ عشرةَ، وظلّت سبعَ سنينَ تَرثيها، حتى ضعُفَ بَصَرُها، فانقطعتْ عنِ الشِّعْرِ والأدَبِ.

لها ديوانٌ بالعربيّةِ هو (حِليةُ الطّراز)، وآخرُ بالفارسيّةِ. ولديها رسالةٌ في الأدبِ بعُنوان (نتائجُ الأحْوالِ في الأقْوالِ والأفْعال) وروايةٌ بعنوان (اللقا بعد الشتات).

ممّا قالته في رِثاءِ ابنتِها:

أمّـــاهُ قـــدْ عـــزَّ الـلـقـاءُ وفـي غـدٍ
سَـتَـرَيْـنَ نَعْشـي كـالـعـروسِ يَسيرُ

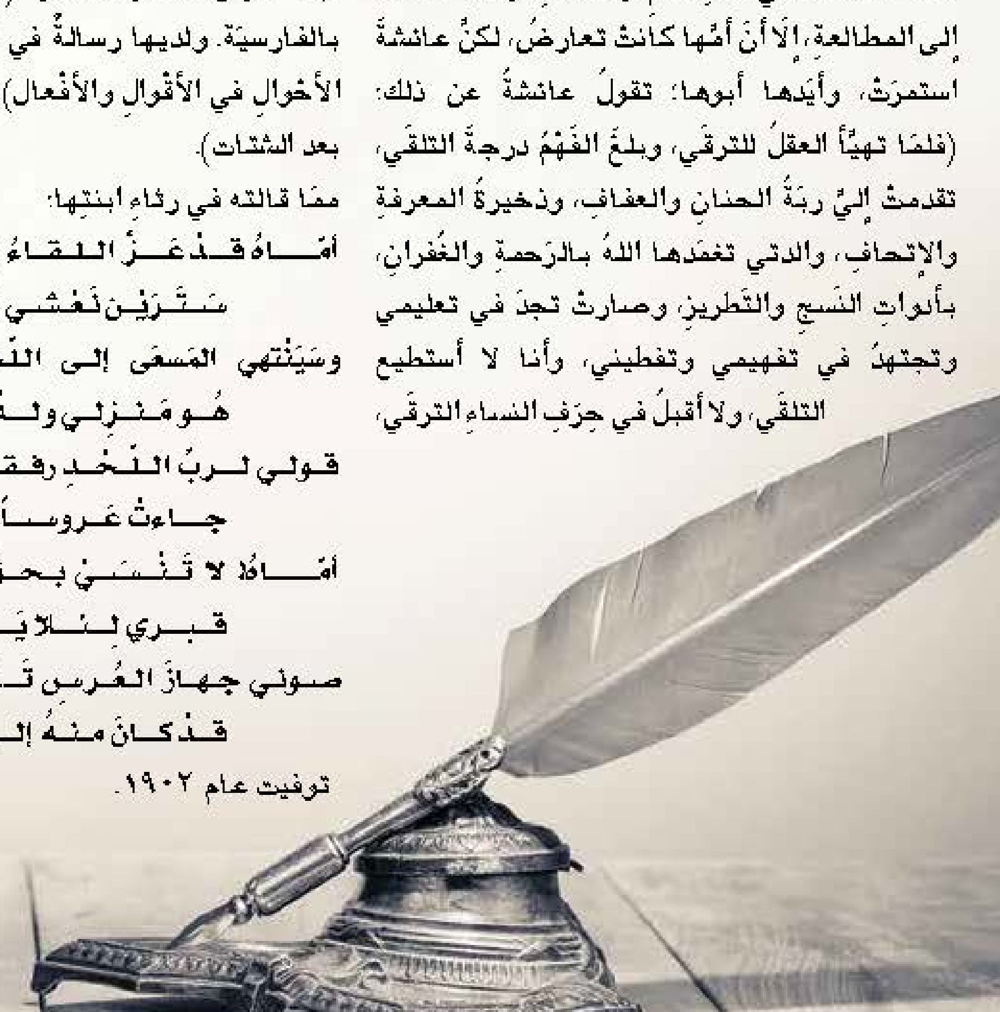
وسَيَنْتهي المَسعَى إلى اللّحْدِ الذي
هُـوَ مَـنْـزِلـي ولــهُ الـجـمـوعُ تَصيرُ

قـولـي لــربِّ الـلّـحْـدِ رفـقـاً بابنتي
جـاءتْ عَـروسـاً سـاقـها الـتّـقديرُ

أمّـــاهُ لا تَـنْـسَـيْ بحـقّ بُـنـوّتي
قـبـري لِـئـلا يَـحْـزَنَ الـمـقـبـورُ

صـوني جـهـازَ الـعُـرسِ تَـذْكـاراً فلي
قـدْ كـانَ مـنـهُ إلـى الـزّفـافِ سُـرورُ

توفيت عام ١٩٠٢.



ينابيع اللغة

أحمد بن سليمان

أحمدُ بنُ عبدِ الغفّار بنِ مُحمّدِ بنِ سليمانَ، منْ أئمّة النّحو، وُلدَ في فَسا (من أعمال فارس)، عام (٢٨٨ هـ/ ٩٠٠ م). ودخلَ بغدادَ سنةَ (٣٠٧هـ)، وتجوّل في كثيرٍ منَ البلدان. وقدِمَ إلى حلبَ سنةَ (٣٤١ هـ)، وأقامَ مدّةً عندَ سيفِ الدولة. ثمَّ عادَ إلى فارسَ، فصحِبَ عَضُدَ الدّولةِ بنَ بُويْه، وتقدَّمَ عِنْدَهُ، فعلّمَهُ النَّحْوَ، وصنَّفَ له كتابَ «الإيضاح» في قواعدِ العَربيّةِ. أخذ عنِ الأخفشِ الصّغيرِ، والمَبْرمان ونِفْطويه، ومنْ أشهرِ شُيوخِهِ: أبو بكرٍ بنُ السرّاجِ، وأبو إسحاقَ الزّجاجِ. له منزلةٌ كبيرةٌ في النَّحْوِ، وشهرةٌ واسعةٌ، حتى فضله كثيرٌ منَ النَّحْويينَ على أبي العبّاسِ المُبَرّد. وقد حضرَ حَلَقاتِ البغداديين كابن الخياط، وخالطَ البَصْريينَ والكوفيّين. قرأ كتابَ سيبويهِ، وتمثّل آراءَهُ وتثقّفَ بثقافاتِ عَصْرِهِ ثقافةً واسعةً.

ذاعَ صيتُهُ وعَلَتْ شُهْرَتُهُ، وقصدَهُ الناس لما عرفوا عنْ صفاءِ ذِهْنِهِ، وحدّةِ ذكائه. وكانَ يُعنى بالصرفِ عنايةً فائقةً، وكان مغرماً بإثارةِ المسائلِ الصرفيّةِ في المجالسِ التي يحضرها.

تتلمذ عليه: عبدُالله بنُ محمد الأسدي، وعبدُ الباقي بنُ محمد بنِ الحسن، وإسماعيلُ بنُ حمّاد الجوهريّ، وآخرون. غير أنّ أشهرَهُم في النحو، ثلاثةٌ: أبو طالب أحمدُ بنُ بكرٍ العبْديّ، وصاعدُ بنُ الحسن الربعيّ، وأبو الفتح عثمانُ بنُ جنّي، الذي اقتفى أثره، ونشرَ مُعْظمَ آرائه.

مؤلفاته:

ألّفَ عدداً كبيراً منَ الكتبِ في النَّحْوِ والصَّرْفِ والقراءات، وقال فيه ابنُ الأنباريّ: صنّفَ كتباً كثيرة، لَمْ يُسْبَقْ إلى مِثْلِها. ومنها:

(الإغفال): وهو كتابٌ في ما أغفلهُ الزجّاجُ منَ المعاني. وقد أسماه ابنُ النديم (كتاب المسائل المصلحة). و(شرحُ أبيات الإيضاح). و(التذكرة). و(الإيضاحُ في النَّحْو). و(العواملُ في النَّحْو). و(المقْصورُ والممْدود). وغيرُها.

ولأبي عليّ، كتبٌ صغيرةٌ تشتملُ على إملاءاتِهِ في المناطقِ المختلفةِ، وكانَ يسمّيها بأسماء هذه المناطق، وتعالجُ موضوعاتٍ نحويةً وصَرْفيةً، منها (الحلبيّات)، و(البَغْداديات)، و(البَصْريّات)، و(الدّمَشْقيّات).. وغيرها. لكنَّ أشهرَ كُتُبِهِ: (الحُجَةُ): وهو شَرْحٌ لكتاب (القراءات السَّبْع) لأبي بكرٍ بنِ مُجاهد. ويتضمنُ الدراسةَ والاحتجاجَ منَ القرآنِ الكريمِ، والحديثِ الشّريفِ، والشُّعْرِ العربيّ، ولهجاتِ القبائل. ونثر في ثناياه آراءَهُ التي انفردَ بها، وآراءَ النُّحاةِ البَصْريّين والكوفيّين، منتصراً لهؤلاء تارة، ولأولئك تارةً أخرى. ولكن معَ ميلٍ أشدّ إلى البَصْريين.

و(الإيضاح): وهو أشهرُ كتبه، وأكثرُها انتشاراً: وهو قسمان: في النّحو، وهو ما عُرف بـ(الإيضاح)، وفي الصّرْف، وهو ما عرف بـ(التّكْملة).

مذهبه النحوي

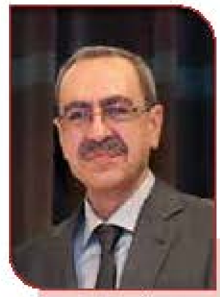
عدّ الزبيدي أبا عليّ، من نُحاةِ البَصْرةِ، وترجَمَ له في الطبقةِ العاشرةِ منْ طَبَقاتِ البَصْريين، مع أصحاب ابنِ السّراج، وتبعهُ في ذلك ابنُ النّديم، وأيّدهما أبو حيّان التوحيدي.

كانَ عَضُدُ الدّولة يقول: أنا غلامُ أبي عليّ في النّحو، وغلامُ الرّازي في النُّجوم.

عاش تسعاً وثمانين سنة. ومات في بغدادَ سنةَ (٣٧٧ هـ/ ٩٨٧م).

تأليف

حكايتي الوحيدة



بسام أبو شكير

باستثناء زواج قصير لم يستمرّ سوى ثلاثة أشهر، فقد عشت حياتي كلّها وحيداً. والوحدة بطبيعة الحال قاسية برغم ميزاتها. ولذلك كان عليّ أن أتحايل عليها. هنالك طرق كثيرة يمكن اتّباعها، أسهلها وأكثرها شيوعاً أن تكلّم نفسك. ليس ضروريّاً أن تفعل ذلك بصوت عالٍ. افعلها في صمت وميزة الحديث الصامت أنّه متاح في كلّ الأوقات والظروف: وأنت تمضغ الطعام مثلاً، يجنّبك ذلك أن تغصّ باللقمة..

غير أنّ ذلك ليس الحلّ الوحيد. هنالك طريقة الحديث مع الحيوانات، وهي طريقتي المفضّلة في الحقيقة.. اقتنيتُ الكثير منها: كلاب، وقطط، وببغاوات، وفئران، وسلاحف، وسواها..

دعوني أحدّثكم عن السلاحف، ولأكون دقيقاً فهي سلحفاة واحدة.. كانت صغيرةً جدّاً عندما اشتريتها، إلى درجة أنّني كثيراً ما أضعتها، وأمضيت ساعاتٍ في البحث عنها، لأجدها في النهاية تحت أحد المقاعد، أو في المطبخ، أو داخل الخزانة، أو سواها من الأماكن الضيّقة المعتمة..

ثمّ كبرت.. وعندما أقول: كبرت، لا أعني الحجم الذي تتوقّعونه.. أعني بالضبط أنّها أصبحت في حجم الفيل. وستتساءلون هنا:

– فيل في المنزل؟!

نسيت أن أخبركم بأنّني أعيش في الريف، والمنزل الذي أسكنه تحيط به حديقةٌ واسعة تتّسع لعشرة أفيال لا لفيل واحد. وعلى ذكر الفيلة: فقد اقتنيت مرّة واحداً منها، لكنّه لم يعش طويلاً.. استيقظت ذات صباح لأجده ميتاً، وكان ثمّة زبد على فمه.. أمضيت خمسة أيّام وأنا أحفر في الأرض إلى أن دفنته.

لنعد إلى السلحفاة.. عندما وصلت إلى حجم الفيل قرّرت أن أتخلّص منها. أصبحت مكلفة جدّاً. إطعام سلحفاة بحجم الفيل ليس سهلاً. أخبرتها بنيّتي بيعها، قلت لها:

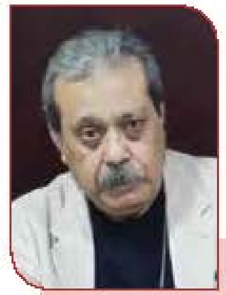
– هنالك أشخاص وحيدون كثر في هذا العالم، وسيرحّبون بفكرة أن تكوني إلى جانبهم. ثمّ ألم تسأمي أحاديثي؟ القصّة نفسها أعيدها عليكِ منذ عشر سنوات، حان الوقت لتتعرّفي إلى قصص أخرى.. قد يسعفكِ الحظّ، فيكون مالككِ الجديد ثرثاراً، ويجيد حياكة القصص.. أصبحتِ تعرفينني جيّداً.. أنا في الأصل رجل خجول وانطوائيّ.. وحيد.. وليس لديّ سوى قصّة وحيدة أسردها عليكِ كلّ يوم..

لم تقل شيئاً، طبعاً، السلاحف لا تتكلّم. لكنّني افترضت أنّها موافقة.. وهذا ما كان..

ليلتي هذه هي الليلة الأولى التي أقضيها بعيداً عن سلحفاتي منذ عشر سنوات.. أكتشف في هذه اللحظات أنّني أصبحت وحيداً مرّة أخرى.. لا أدري.. سأحاول النوم، وغداً قد أفكّر في شراء دميةٍ على شكل سلحفاة. الدمية على الأقلّ لا تكبر، تحافظ على حجمها ولا تغادر المكان الذي أضعه فيها. كما أنّها لا تأكل ولا تشرب، تستمع فقط.. ولا تملّ حكايتي الوحيدة التي لا أعرف غيرها..



نقد


سيد الوكيل

الوحدة تجربة إنسانية

تعليق نقدي على قصة (حكايتي الوحيدة)

في سياق الانهمار الروائي الذي نعيشه، تسعى القصة القصيرة لأن تجدد وعيها بذاتها. إن أبرز ملامح هذا التجديد، أن يتجاوز السرد كونه طريقة للتعبير، ليصبح طريقة للتفكير، وعليه يصبح النص بحثاً رأسياً في أزمة أو موقف أو فكرة .. إلخ. متوسلاً بكثافة الدوال، وحركية العلامات اللغوية، والقدرة على حشدها بالرموز والمعاني ذات الطابع التأملي لتغوص لأبعد ما يمكن من أعماق التجربة.

الوحدة تجربة إنسانية، على الرغم من العنوان المخاتل (حكايتي الوحيدة)، الذي ينسب الوحدة إلى الحكاية وليس إلى المحكي عنه. لكن هذه مجرد مناورة فنية يقوم بها إسلام أبو شكير لينفتح فضاء النص كله على الوحدة كموضوع. فالقصة تنهض على شخصية وحيدة، تعيش حكاية وحيدة هي (الوحدة) ومكان وحيد معزول في أطراف الريف، بل وسلحفاة واحدة، تصبح في حد ذاتها معادلاً رمزياً للوحدة.

ليس على الإنسان أن يعيش وحيداً ليشعر بالوحدة. إنها مأزق وجودي سكن الإنسان الأول قبل أن يعرف معاني الاجتماع والتشارك. ومع الوقت أصبح هذا مبرمجاً في جهازه النفسي.

(الوحدة بطبيعة الحال قاسية برغم ميزاتها)، هكذا تخدعنا قسوة الوحدة بميزاتها على نحو ما يرى باشلار في (جماليات المكان) عندما يقع الطفل في غواية الوحدة فيختار مكاناً قصياً وضيقاً ليلعب، ويتحدث إلى دميته.. إنه يمارس حنيناً أبدياً إلى الرحم، حيث: العزلة والصمت والظلام. لكن هذا يصبح سمة شخصية ترافقه طوال العمر. هكذا.. للوحدة معنى غريزي، نبدأ به حياتنا وننتهي إليه في قبر مظلم. هذا هو التفسير الوجودي الجدير بالنظر في القصة.

يبدأ المأزق الوجودي كغواية، تزحف إلينا ببطء كسلحفاة، تتضخم مع الوقت لتبتلعنا كحوت يونس عليه السلام. هكذا كانت سلحفاة الوحدة؛ تتضخم يوماً بعد يوم. لقد جرب بطلنا ضرورة الاجتماع بزواج لم يصمد سوى ثلاثة أشهر. هكذا يبدو الاجتماع استثناءً بينما الوحدة هي أصل الحكاية، حكاية الوجود الإنساني في قصتنا هذه.

فالوحدة هنا ليست شعوراً عابراً، يعالج بتعبيرات غنائية على نحو ما اعتدنا في كثير من القصص والقصائد التي تعزف على آلام الوحدة. إنها متلازمة ذاتية أفضت إلى موقف وجودي واضح باختيار العزلة بعد زواج فاشل. نحن لا نعرف عن حياة الشخصية شيئاً، ما عمله؟ في أي البلاد يعيش؟ لماذا فشل زواجه؟

الواقع.. أن اكتناز النص بالمسكوت عنه، بمثابة محفز حيوي للدوال التي على القارئ أن ينتجها بنفسه. هكذا يحضر القارئ بذاته في النص، ويتوحد معه. ذلك الحضور يفسر لنا هذا التناوب بين ضميري المتكلم والمخاطب، التكلم إلى الذات، أو إلى حيوانات لا صوت لها كالسلاحف، تلك التي تحمل بيتها على ظهرها، ويمكنها أن تعيش وحيدة فيه لأرذل العمر. هكذا تصبح السلحفاة رمزاً للوحدة، ومعادلاً موضوعياً لحياة الشخصية، ويصبح موتها المأساوي نذيراً بموته.

غير التفسير الفلسفي (الوجودي) ثم تفسير علمي للوحدة، إنها متلازمة عصبية تنشأ عند انغلاق دائرة كهربية في المخ ومن ثم تكرر نفسها، ومع الوقت تصبح برنامجاً يسيطر على كل ممارساتنا. لهذا لا يدهشنا هذا الربط بين بطل القصة والسلحفاة وتضخمها، حتى إنها كلما اختبأت في مكان ما راح يبحث عنها بشغف. إن ميتتها المهينة أرته ميتته، ومع ذلك شرع في اقتناء أخرى على هيئة دمية.

الإنسان يكون على درجة من الوعي بمأزقه الوجودي لكن هذا الوعي لا يعني القدرة على تجاوزه. هكذا يتضخم الألم الناتج عن الإحساس بالعجز. لا يفسر لنا هذا وعي الكاتب بآليات عمل الشعور بالوحدة في الدماغ فحسب، بل هو يشير إلى أن الوحدة حينما تتحول إلى متلازمة نفسية تشعرنا بقسوة الحياة، في مواجهة إحساسنا بالعجز، كما أن كل محاولة لكسرها تشعرنا بالاغتراب حتى في وجود آخرين. ربما لهذا لم ينجح الزواج في كسر دائرة الوحدة.

القصة ليست معزوفة شكوى من جراء الشعور بالوحدة. بل بناءً سردياً يسعى لفهم معاني الوحدة عبر ممارسات إنسانية تبدو أليفة ومعتادة، كاقتناء كائنات غير بشرية على سبيل الائتناس: (كلاب، وقطط، وببغاوات، وفئران، وسلاحف، وسواها). وقد ينتهي الأمر إلى كائنات متخيلة تسكننا نستعيض بها عن الواقع المعيش. عندئذ ننفرد بذواتنا ونرى تضخم عجزها ومهانتها، تماماً كما رأى تضخم السلحفاة وموتها. تلك هي الوحدة في أعمق معانيها.

في علم النفس، توصف هذه الشخصيات بالشيزويدية (شبه الفصامية) إنها مهددة بالفصام الكامل، حتى إذا ما تمكن منها ابتلعها لتعيش في عالم خيالي مرعب. لهذا تأتي نهاية قصتنا، بأن تستبدل بالكائنات الحية دمى (لا تأكل، ولا تشرب، تستمع فقط، ولا تملّ حكايتي الوحيدة التي لا أعرف غيرها..) إنه الغرق في اللاوجود.. هكذا النص، يسبر أغوار التجربة الإنسانية.

الطُرقُ المُحتمَلة لموتِ مارتا



ترجمة: قمر عبدالحكيم
تأليف: أولجا توكارتشوك*

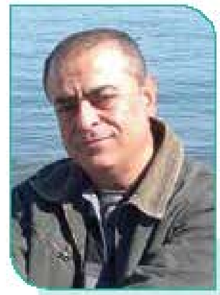
جنحت غيوم ضبابية بيضاء من أعالي الغابة لتغطي أسفل الوادي، وبدأت الأمطار في الهطول. كانت مارتا تخبز الفطائر المحلاة على قطعة رثة ومتهالكة من قماش القنب، وأسفل مرقاق العجين الخاص بها؛ تتحول كرات العجين إلى رقائق مسطحة، فتستخرج (مارتا) دوائر صغيرة منها باستخدام حافة كوب زجاجي.

المطر يتغلغل أوراق الراوند بالخارج، ويصدر الراديو غمغمة هادئة لدرجة أنها لم تكن مفهومة على الإطلاق، أتطلع إلى يديها، وأصب كل تركيزي على وجهها، كم بدت ملامحه كئيبة! داخل مطبخها الصغير المنخفض، رُحتُ أتساءل.. ترى من أين سيدخل الموت إلى جسد مارتا؟ من خلال عينيها؟ ستحدق (مارتا) في شيء ما قاتم اللون، مجهول الهوية، ذبق ورطب، ولن تستطيع تحويل نظرها بعيداً عنه، ورويداً يلفُها الظلام ويخنقها.. هكذا يكون موت مارتا. أم من خلال أذنيها؟ فربما تسمع صوتاً غريباً يئزّ داخل رأسها، يهتز ويخفتُ دائماً في الوقت ذاته، متضارباً مع إيقاع الموسيقا، الأمر الذي من شأنه أن يحرمها النوم، وأيضاً سيحرمها الحياة. أم من خلال أنفها؟ فقد تلاحظ (مارتا) أن جسدها أصبح بلا رائحة، وأن جلدها صار رقيقاً كورق الشجر، يمتص الضوء من الخارج ولا يُفرز عرقاً، ثم بفزع شديد؛ تشم يديها، إبطيها، قدميها، وقد أصبح كل جسدها جافاً وجدباً، ولأن حاسة الشم، هي أكثر الحواس تأثراً، فقد أصابها العطب أولاً. أم من خلال فمها؟ سيحشرُ الموت الكلمات مرة أخرى في حلقها وعقلها. الموتى لا يتحدثون، فهم منشغلون للغاية، وإذا تحدثوا.. فما الذي سيقدمونه للأجيال الأخرى؟ لا شيء سوى هراء مبتذل وتفاهات مشتركة. أي نوع من الأشخاص ذلك الذي يهتم بإرسال رسالة إلى الجنس البشري في اللحظة الأخيرة من حياته؟ وفي نهاية الأمر، لا توجد كلمات حكيمة؛ إلا وتستحق نفس القدر من الصمت.. هناك.. وعلى الجانب الآخر، حيث البداية.. نعم، يمكن للموت أن يلج جسد (مارتا) من خلال فمها.. ولكن بطريقة أخرى؛ كأن تأكل (مارتا) إحدى تفاحات بستانها القديم داكنة الحُمرة، تفاحة واحدة مليئة باليرقات المُميتة تكفي كي يلتهمَ الموتُ (مارتا)، بلا أي تفرقة بين لحم الإنسان ولحم التفاح.. ولن يتبقى منها سوى هيكل هشٍ وفارغ، سُرعان ما سيتصدع ويتهاوى ويتفتت نهائياً في المرة المُقبلة.

مازلتُ أرقبُ (مارتا).. مازالت تضع ملعقة واحدة من جيلي الورد فوق كل قطعة من دوائر العجين الصغيرة وتغلقها بإحكام، لتصنع منها فطائر محلاة هلالية الشكل ذات حواف مجعدة. لقد أحضرتُ معي موقد النار الأوكراني الصغير الخاص بي، حتى لا نضطر لإشعال النار داخل مطبخها الآيل للسقوط، وفجأة، ينعكس ضوء الشمس على النوافذ، برغم أنها مازالت تُمطرُ بالخارج، فقمنا بوضع الفطائر على الموقد في صينية من الصفيح، واتجهنا للخارج، حينها كان (آر) يقف في الفناء مشيراً إلى السماء، وفجأة رأينا قوس قزح يمتد فوق التلال، وفوق سيارتنا؛ كما لو أنه يمنحها ولادة جديدة.



أغنية الطفولة



ترجمة: أحمد م. أحمد
تأليف: بيتر هاندكه *

عندما كان الطفلُ طفلاً
مشى بذراعين متأرجحتين
أراد أن يكونَ الجدولُ نهراً
وأن يكونَ النهرُ سيلاً
وأن تكونَ البُريكةُ بحراً.

عندما كان الطفلُ طفلاً
لم يدرِ أنه كان طفلاً
كلُّ ما حوله كان مكللاً بالروح
وكانتْ كلُّ الأرواحِ روحاً واحدة.

عندما كان الطفلُ طفلاً
لم يكن لديه رأي تجاه الأشياء
لم تكن لديه عادات
وغالباً ما قعَدَ متصالبَ الساقين مُثنيَّ الرُكبتين
وحلَقَ في جريه
دون خصلة انطوتْ عكسَ شَعْره
ودون تبدُّلٍ في ملامح الوجه حين التقاط الصُوَر.



عندما كان الطفلُ طفلاً،
جاء وقتُ الأسئلة هذه:
لماذا أكونُ أنا، ولماذا لستُ أنتَ؟
لماذا أنا هنا، ولماذا لستُ هناك؟
متى يبدأ الزمان، وأين ينتهي المكان؟
هلِ الحياةُ تحت الشمس ليستْ محضَ حلم؟
هل ما أراه وأسمعه وأشمّه
ليس محضَ وهمٍ لعالمٍ ما قبل العالم؟
ثمّ، وقد وعى حقيقةَ الشرّ والناس
هل الشرُّ موجودٌ حقاً؟
كيفَ حدثَ أنني، كما أنا الآن
لم أتوجدْ قبلَ مجيئي
وأنني، كما أنا الآن، يوماً ما
لن أكونَ بعد ذلك كما أنا الآن؟

عندما كان الطفلُ طفلاً
كانتِ السبانخ، والبازلاء، وحلوى الأرزّ
تسدُّ بلعومَه
وكذلك القرنبيط المسلوق
والآن
يأكلُها بملءِ إرادته.

عندما كان الطفلُ طفلاً
استيقظ مرّةً في فراشٍ غريب
والآن يستيقظ المرّةَ بعد الأخرى في فراش غريب
في ذلك الحين، بدا الكثيرُ من الناس طيبين،
والآن، ربما يرميه الحظُّ بقِلّةٍ منهم.

قد تراءتْ له صورةٌ جليّةٌ للجنّة
والآن بالكاد يعرفها
فلا يتخيّل العدم
والفكرُ وحده ما يرعشُ له الكيان

عندما كان الطفلُ طفلاً
كان ينصرف إلى اللعب بكلِّ الحماس
والآن، يعيشُ الإثارةَ ذاتَها التي عاشها
من قبلُ
لكن حين يتعلق الأمرُ بعمله ومهنته.

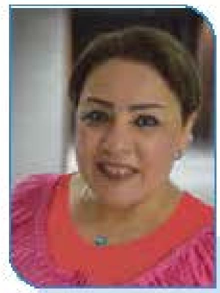
عندما كان الطفلُ طفلاً
كان يكفيه أن يأكل تفاحةً... أو كسرةَ خبز
وكذلك الحالُ الآن.

عندما كان الطفلُ طفلاً
ملأ التوتُ راحتَه، التوت دون سواه
ويملؤها الآن أيضاً
خرّشَ الجوزُ الفجُّ لسانَه
ويخرّشه الآن أيضاً
وعلى قمّة جبلٍ تاقَ
إلى قمة جبلٍ أخرى
وفي كلّ مدينة
تاقَ إلى مدينة أكبر
وكذلك الحالُ الآن
طالتْ يدُه الكرزَ على الغصون العليا في الأشجار
وبنشوةٍ لم تبرحْه اليومَ
ثمةَ خجلٌ يعتريه أمام الغرباء
ولايزال يعتريه الخجلُ ذاته الآن.
كان يترقّب الثلجَ الأولَ
ولايزال يترقبه الآن.

عندما كان الطفلُ لايزال طفلاً
رمى شجرةً بعَصَاً تشبه الرُمْحَ
ولايزال يرتجفُ هناك اليومَ.

* بيتر هاندكه، روائي ومسرحي ومترجم، ولد في (٦ ديسمبر ١٩٤٢) غريفن، النمسا. من أعماله، (الدبابير رواية، ١٩٦٦)، (كاسبر مسرحية، ١٩٦٧)، (رسالة قصيرة وداع طويل، رواية، ١٩٧٢)، (لحظة الشعور العميق، رواية، ١٩٧٥)، (المرأة العسراء، رواية، ١٩٧٦)، (ليلة مورافية، رواية، ٢٠٠٨)، حصل على جائزة غيرهارت هوبتمان، (١٩٧٢)- وجائزة ولاية شتايرمارك الأدبية، (١٩٧٣)- وجائزة شيلر من مدينة مانهايم، (١٩٧٣)- وجائزة جورج بوشنر وجائزة نوبل (٢٠١٩)

الأطفال لا يعترفون بالهزائم



ريم خيري شلبي

ابنة الثلاث سنوات، قطّة صغيرة لا تعرف الهزائم أبداً، كلما اقتربتْ منه، وضع يده كحائط صد بينه وبينها، لم يزعجها فعله، كانت تظن أنّه يداعبها، وكلّما اقتربت كرّر فعلته وهي تضحك وتحاول من جديد، حتى هبّ فيها معنّفاً يحثها على التوقف..

الأطفال لا يهابون آباءهم.. الالتصاق بهم فعل عفوي يولد معهم.. ألن تكف عن كرهك لها؟ أليست ابنتك؟ ماذا فعلت لك هذه المسكينة!؟ ليتها تتعلّم كيف تكرهك حتى تكف عن هذه الأفعال التي تغضبك.. أخبرتك من قبل أنّني أكره البنات.. لماذا ؟! ألم تقل انك تحبّني؟ نعم أحبك.. ألست بنتاً قبل أن أصبح زوجة؟ ألم تحب أمك؟ أختك؟ هل نسيت حبّك الجارف لعمّتك بدرية؟! إذا كره الرجال إنجاب البنات وعاملوهن بهذه القسوة كيف تستقيم الحياة؟ تخيّل لو أنجبت كلّ النساء ذكوراً!! منْ يعمّر الأرض؟ لن تمل من هذه المحاضرة كلّ يوم.. ولن أغير رأيي أبداً..

كأن الله قد زرع الحبّ والرّحمة ونسيان القسوة في قلب (بسمة) تلك الطفلة التي لم تختر أباها، ولكنّه القدر والحكمة التي لا يعلمها إلّا الله.. طفولتها البريئة امتزجت بحنانٍ غير مسبوق، بدأت تقلّل من الاحتكاك بوالدها.. ولكنّها لم تتوقف عن تقبيله وهو غارق في النّوم.

أصبح طقساً يومياً يعرف من خلاله أن شعاع الفجر قد لاح، قبلتها كانت تسبق صوت المؤذن بعشر دقائق، لاحظت أمّها أنّه لم يتذمّر من هذه القبلة، بل يفتعل النّوم أحياناً، أذّن الفجر في يوم قبل أن يشم رائحة أنفاسها ويأخذ قبلة الصباح، لم ينهض لصلاة الفجر، اصطنع النّوم، ربما تأخرت هي في النهوض من سريرها، مرّت الدقائق دون أن تأتي، فزّ من سريره وهرع إلى حجرتها، وجدها نائمة كالملائكة، اقترب منها.. لمع على جبينها قطرات من العرق، أصوات أزيز وصفير يخرج من صدرها وكأن هناك عصفور حبيس به، قرب يده لملامسة جبينها، وجده ساخناً كالنّار، هرع إلى المبرد لإحضار بعض الثلج وقطعة من القماش لعمل كمادات لها كالتي كانت تعملها له أمّه وهو صغير، كم تحملته وعانت من أجل تربيته، أنساه الفزع على ابنته أن يوقظ أمّها التي أفاقت ولم تجده بجوارها، خرجت مسرعة لحجرة ابنتها لتجده يبكي بجوارها وهي ممسكة بيده وتهذي بكلمة واحدة (أبي).

كلمة جميلة كانت تخشى أن تنطقها حتى لا تغضبه، عندما حضر الطبيب أخبرهم أنّها ولدت من جديد بعد إصابتها بالحمّى، نظر والدها في المرآة وشعر كأنّه يرى شخصاً لا يعرفه من قبل.. رائق الوجه مرهف الحس، نام ليلة قلقة يخشى أن يحدث مكروه في الغرفة المجاورة، لم ينتظر شعاع الفجر، نهض واقفاً ودخل على بسمة.. نام بجوارها بعد أن وضع على خدها الدافئ أحنّ قبلة، فتحت نصف عين وتصنّعت النّوم وعلى وجهها ابتسامة النصر بعد أن هزمت مشاعره الجافة.. وأخرجت الأب الحنون من داخله.



قضية

الإعــلام مساهماً في التنمية الثقافية



فادي محمد الدحدوح

تمثل التنمية بجميع أبعادها أحد الدوافع الأساسية لإنشاء وسائل الإعلام الهادف، من أجل تفعيل عمليات المشاركة في التنمية، حيث إن الدول النامية لا تستطيع أن تحقق أهدافها في التنمية بدون أن تولي اهتماماً بأفرادها في مجتمعاتهم، في ضوء احتياجات ومكونات تلك المجتمعات لتحقيق مشاركة فعالة من جانب هذه الجماهير في خطط وبرامج التنمية.

إن المسؤوليات تتعاظم على عاتق وسائل الإعلام الحديث في النهوض بالمجتمع وإنسانه، ما يجعل من العلاقة بين الإعلام والتنمية أكثر تقارباً، إذ من المعلوم أن وسائل الإعلام تقوم بدور فعال وقوي في صياغة الرأي العام وتشكيله، إزاء كل القضايا التنموية المطروحة.

ومن هذا المنطلق زاد الاهتمام والتفاعل بوسائل ومنابر الإعلام الحديث، نظراً لأهميتها ودورها التنموي في جميع المجالات، إذ أصبحت تلعب دور الشريك في تنمية المجتمعات، فهي بمثابة المنبر الإعلامي المشجع والداعم للتنمية بكافة أبعادها ومجالاتها، فهي من الوسائل التي يُعتمد عليها في إحداث التغيير الذي يتماشى مع متطلبات التنمية في المجتمع.

وفي هذا الصدد، يمكن تحديد الوظائف التنموية لوسائل الإعلام الحديث في مجتمعاتها بمجالات عدة، ففي مجال التنمية، تسهم في تحقيق الوعي، من خلال ما تقدمه من معلومات وتصورات حول جميع الأحداث السياسية، والتفاعلات الحاصلة، المحلية منها والدولية، مما يساعده على تكوين وجهة نظر خاصة به حول مجريات الأحداث والتفاعلات الحاصلة في مجتمعه، ولذلك فإن بوسع وسائل الإعلام الحديث، أن تسهم في تحقيق التكامل المحلي والإقليمي والدولي، من خلال توعية المواطنين بمختلف القضايا المجتمعية.

وفي مجال التنمية الاقتصادية، فإن وسائل الإعلام الحديث تهتم بالبرامج الاقتصادية، وتقوم من خلال ذلك بالتعريف بالنشاط الاقتصادي، عن طريق نشر الأخبار والآراء والتحليلات وتفسير المصطلحات الاقتصادية المعقدة، ونشر المعلومات التي تشتمل على الحقائق والأرقام والإحصائيات والدراسات والأبحاث بشكل دقيق وواضح.

كما تعمل على تقديم كل المعلومات والتبسيطات لمختلف المفاهيم الاقتصادية للمواطن، وذلك لإفهامه وإدراجه شريكاً مساهماً في قضايا التنمية لهذا المجتمع، إضافة إلى مساندة سياسات وبرامج الإصلاح الاقتصادي، من خلال الحوار، والدور التوعوي الذي تقدمه للمواطنين من أجل الإصلاح والرقي التنموي.

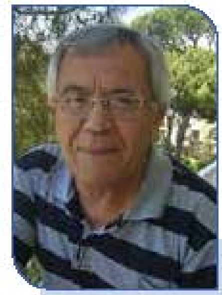
وفي مجال التنمية الاجتماعية، فإن وسائل الإعلام الحديث تعدّ الأساس في إنماء الوعي الاجتماعي، من خلال برامجها ذات الطابع الاجتماعي الإرشادي التوعوي، الذي يسعى إلى ترشيد الاتجاهات وتعديلها، كما تحرص هذه الوسائل على تقديم مختلف القيم الإيجابية البناءة لهذا المجتمع، ومعالجة القيم السلبية السائدة فيه، فهي من خلال برامجها تشارك في مواجهة القضايا ذات البعد الاجتماعي وعلاجها، والتي يعانيها الواقع المحلي بصفة خاصة، والمجتمع بصفة عامة، مثل البرامج الخاصة بقضايا البطالة، والإدمان، والتسرب المدرسي، وعمالة الأطفال، والتفكك الأسري، والطلاق وقضايا العنف والتطرف وغيرها.

أما في مجال التنمية الثقافية، فإن لوسائل الإعلام الحديث وظائف وأدواراً أخرى تؤديها في تنمية وتطوير مجتمعها المحلي، حيث تتمثل وظيفتها في مجال التنمية الثقافية بالعمل على تنمية الوعي الثقافي لدى أفراد المجتمع، عن طريق برامجها التي تعنى بتعميق القيم الجمالية والحوار والتشاركية في المجتمع، كما تسهم في ضمان الأمن الثقافي للمجتمع المحلي وصيانة ذاتيته الثقافية.

كل ذلك قاد وسائل الإعلام الحديث إلى توجّه أكثر تخصصاً نحو مجال التنمية البشرية، ومعالجة القضايا الأساسية والبارزة في المجتمعات، لا سيما في ظل تعاظم الأزمات، باعتبار الإعلام الحديث ووسائله المتعددة داعماً لجهود التنمية بأشكالها كافة، فأصبحت تلك الوسائل تؤدي دوراً مهماً في بناء ثقافة الأفراد داخل مجتمعهم، ضمن هذا النمط من البرامج المتعلقة بالتنمية المستدامة.

أصبح الإعلام شريكاً في برامج التنمية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية معاً

الغبار حتى الوسط



ترجمة: رفعت عطفة
تأليف: خيسوس دياث *

طبقة من الغبار كانت قد غطّت كلَّ شيء، بدءاً من السيارة وحتى شعرنا. كنّا قد أغلقنا النوافذ، لكنّ الغبار كان يُغطي المقاعد. لم نكن نتكلّم، ومع ذلك كان يحرق حناجرنا. منذ برهة لم يعد للحيوانات ولا للحقل لون، وحده الغبار. ومنذ برهة أيضاً لم يُميِّز السدُّ الترابي عن بقيّة الحقل. صار الحقل كلّه سداً ترابياً هائلاً، وسحابة غبار عنيدة لا تقوى على الصعود. بقيت ثابتة، طويلة، ملتصقة بالطريق وبكلِّ ما كان يمرُّ في الطريق وهو كلُّ ما كان موجوداً هناك، لأنّ كلّ شيء كان يشبه بعضه بعضاً، كلّ شيء كان سداً ترابياً وكلّ السدّ الترابيّ كان غباراً. ما عداه كانت الشمس، كانت شمساً من دون مركز ولا أشعّة، شمساً متناثرة، شمساً ليست سوى حرّ طبعاً، لم تكن تلك الشمسُ تملكُ ميزةً أخرى. ما عدا ذلك كنّا نحن. حاولتُ أن أنظر إلى الساعة كي أعرف كم من المسافة بقي علينا، والزمن الذي مضى علينا في ذلك السدّ الترابي، لكنّ وجه الساعة كان مغطى بالغبار، الذي على الرغم من أنّ الغبار كان جافّاً فإنّني لم أتمكّن من تنظيفه. لا شيء كان يساعدني على أن أهتدي، كانت الشمس قد اختفت من السماء، كي تعود لتظهر حارقةً في كلّ مكان. كان الهواء قد بقي ثابتاً، كتيماً وسط الغبار. أمام السيّارة ربّما خمسة عشر أو عشرون متراً من الغبار، راح يكتسب شكلاً، يصير داكناً، كثيفاً. الحضور الذي بدأ يتحدّد في السحابة تقدّم. أوقفتُ السيارة.

– منذ قرون لم يمرّ أحد من هنا– قال. كان صوتاً ترابياً، جافّاً.

راح الشكلُ وهو يتقدّم يصيرُ إنساناً. لا شكّ كان إنساناً، مُترباً، لكنّه إنسان. أبعدتُ شكوكي المشوّشة حين نظرتُ إلى نفسي وإلى زوجتي، كان لنا مظهره نفسه. في هذه الأثناء ركب هو وأنا تابعت طريقي.

– منذ قرون وأنا أنتظر– قال بعد برهة.

أقلقني الصوتُ. كان ترابياً مرّة أخرى ومرّة أخرى كان جافّاً ومرّة أخرى متعباً ومرّة أخرى عجوزاً، مثل صرير مُفصلة باب لم يُفتح منذ مئة سنة. نظرتُ إلى زوجتي لكنّها لم تكن حتى لتلتفت برأسها. هو عاد إلى صمته. الساعات التي تلت بدت لي قروناً، عندها اعتقدتُ أنّني فهمت ما كان قد قاله الرجلُ. بعد قرون عاد الغبار ليصير كتيماً لكن باتجاهات كثيرة. فقط أمام السيارة كان أصفى. على الجانبين كانت السحابة ترسم بنىً، تشف عن أشكال، أشكال بيوت ضبابية، خزائن رفوف مغبرّة في مخامر مغبرّة، كلاب سارحة، مدرسة. كان ذلك أو يجب أن يكون، أو يجب أن يكون قد كان قرية.

– فراي بنيتو. قال الصوت المترب مجيباً.

أردتُ أن أنظر إلى الخلف، لكن لم يكن ضرورياً. صار الرجل الآن فوق الغبار، بجانب السيارة.

– انظر– أشار إلى ذاك المكان– هناك حيث وجدوا باتيستا، لم يبق شيء، ولا حتى أنا– قال.

وتبخّر في السحابة، وهذه تحرّكت بعدها لأوّل مرّة، مُشكّلة زوبعة حول الكنيسة حتى غطّتها. أقلعتُ دون أن أنتظر أن أرى أكثر.

– ياله من شخص غريب الأطوار– قلتُ لزوجتي.

– أيّ شخص؟– سألتني.

– الذي بقي في تلك...

لكن لم يكن هناك قرية. فقط سحابة ثابتة وملتصقة بالطريق.

– أظنّ أنّ الغبار أفقدك عقلك– قالت لي. حاولتُ أن أردّ عليها، لكنّني لم أستطع، لأنّ لساني راح ينحلّ بينما أنا أشعر بطعم جافّ في فمي وبتيار ترابي في عروقي..



* Jesús DíasK خيسوس دياث (١٩٤١-٢٠٠٢) روائي وقاص وكاتب سيناريو ومخرج سينمائي كوبي، اشتهر بعد أن فازت مجموعته القصصية (السنوات القاسية) بجائزة أمريكية عام ١٩٦٦، من رواياته: الكلمات الضائعة (١٩٩٢) الجلد والقناع (١٩٩٦) قُلْ لي شيئاً عن كوبا (١٩٩٨) وله نشيد الحبّ والحرب (مجموعة قصصية ١٩٧٩) إضافة إلى سيناريوهات أفلام عديدة.



من أسواق الكويت

أدب وأدباء

- البولندية أولجا توكاركوك والنمساوي بيتر هاندكه
- عباس العقاد يحاور سعد زغلول حول التعليم واللغة العربية
- إبراهيم الجبين: المكان بطل حقيقي في الرواية
- ناتالي ساروت.. فرادة في الرواية الحديثة
- (بولاق) المطبعة الرائدة عربياً
- سنية صالح.. امرأة من ذهب
- زينب فواز.. الروائية المجهولة
- الرواية البوليسية العربية
- أسئلة حول أدب الطفل في العراق

الفائزان بجائزة نوبل للآداب (٢٠١٩)

البولندية أولجا توكاركوك والنمساوي بيتر هاندكه

طرح الشاعر الإنجليزي وليم بليك، منذ نحو قرنين من الزمان في ديوانه (زواج السماء والجحيم) عدة أسئلة حول المسؤولية الأخلاقية، وبنى من خلال قصائده عدة تصورات رومانتيكية أسست للشك في فكرة الحساب بعد الموت، وأشار إلى أن الطبيعة البشرية تتأسس على منظومة من الأخلاق القمعية والعنف.

محمد علام
زياد عبدالله

ربما كان ذلك الطرح الفلسفي دافعاً للكاتبة البولندية (أولجا توكاركوك) التي توجت بجائزة نوبل للآداب أخيراً، لتستعير إحدى عبارات (بليك) كعنوان لروايتها (ادفع محراثك فوق عظام الموتى) والتي أثارت جدلاً واسعاً منذ صدورها عام (٢٠٠٩). ليس العنوان فقط الذي ظهر فيه وليم بليك، بل إن كل فصل من فصول الرواية يبدأ بعبارة له، حتى بطلة الرواية (جانينا) إضافة إلى كونها مولعة بالفلك والأبراج والتنبؤ عبر حركة النجوم، فهي أيضاً تهتم بترجمة قصائد (بليك) وفض مدلولاتها الصادمة طوال الرواية.

هل هناك اختلاف على بشاعة فعل التصفية باختلاف نوع الضحية؟ عندما تروي لنا الكاتبة مشهد الجسد المُسجى، تختلط دماؤه بالثلج، نشعر التقزز، ثم نكتشف أن العينين المفتوحتين والخوار الصادر لم يكن سوى غزالة أصيبت بطلقات أحد الصيادين.. حينها تسأل الكاتبة بوضوح هل نحن أمام جريمة أم مأساة؟

تدور الأحداث حول جانيذا) المُسنة، القاطنة في غابة نائية على هضبة بالقرب من الحدود مع جمهورية التشيك، وهي شخصية مضطربة شديدة الهاجسية، تتعلق بالعديد من الخطرات والتأملات، التي ليس لها أساس عقلي، ساهم في ذلك ولعها بالتنبؤ عبر مسارات النجوم، ونشعر في لحظة بمعاناتها كضرب من الاضطراب النفسي أحياناً، وكحالة من السمو الصوفي أحياناً أخرى، كما نلمس في افتتاحية الرواية: أنا بالفعل في مرحلة عمرية ينبغي فيها أن أحرص على غسل قدمي يومياً قبل الذهاب إلى النوم، تيسيراً على رجال الإسعاف إذا ما اضطروا إلى نقلي في ليلة ما..

جميع سكان البلدة مولعون بالصيد البري، ما يدفع (جانينا) إلى الاستيقاظ

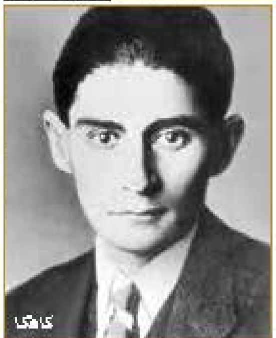


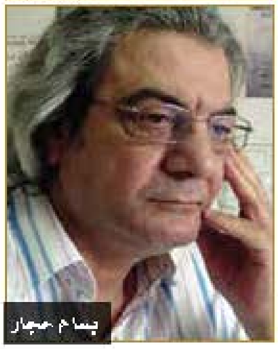

كانط


فيم فاندرز


ماري طوق


وليم بليك


كافكا


بسام حجار

في ساعة متأخرة من الليل فزعة من أثر صوت البنادق الذي شق عنان السماء، وكم من مرة تشاجرت مع جيرانها لتثنيهم عن صيد الغزلان والخنازير البرية، بدعوى أنها كائنات حية مثلنا ولا ينبغي القضاء عليها.. ولكن بلا جدوى، فلم يصبها سوى التجاهل والتهكم واتهامها بالجنون.

تختفي كلبتا (جانينا) فتتوهج الأحداث، ويستمع رئيس الشرطة إلى مطالبها بالبحث عن الجاني وتوقيع أقصى العقوبة عليه بلا اكتراث، بينما ينهرها الكاهن عن التأثر لفقد كلبتيها، ويدور بينهما حوار حول مسؤولية الإنسان تجاه الطبيعة، فالكاهن يرى وفق فهمه للكتاب المُقدس، أن الأرض خلقت للإنسان كي يستغل خيراتها ويسيطر على مخلوقاتها، وبالتالي فإن تصفية الحيوانات في رأيه مُباح وشرعي، لأنه يساعد على بقاء الإنسان وتوازن الطبيعة، ولا يقنعها هذا التبرير، وترى أنه تجبر ووحشية، وتطالب الكاهن في مشهد درامي للغاية بالنزول عن منبره والرحيل.

هكذا تضعُ (أولجا) يدها على جُرح غائر حول علاقة الإنسان بالمخلوقات الأخرى، فتراها تنحو منحى فلسفياً سبقها إلى طرحه (اخوان الصفا) في رسالتهم (تداعي الحيوانات ضد الإنسان أمام ملك الجن)، وروت لنا المُساجلة الفلسفية التي اتهم الحيوان فيها الإنسان، باستغلال هيمنته عليه وانتهاك كينونته، وأخذت الرسالة تشرح بالتفصيل ميزات الحيوان في مقابل الادعاء المزيف بتفوق الإنسان، وتقلب الحيوانات الطاولة على خصومها لتثير اتهامات واسعة بنقائص الإنسان. لقد هدفوا من وراء ذلك إبطال ادعاء الإنسان بتفوقه الفطري، الذي يجعله متسلطاً على الطبيعة، ويعطيه الحق التام بمعاملة كل المخلوقات تبعاً لرغبته. وفي نهاية الرسالة نلاحظُ أن معظم ادعاءات البشر، وليست كلها، بلا أساس أخلاقي.

ولما كانت الأخلاق هي الممارسة الفعلية للقيم، أصبح بالضرورة أن تكون المصلحة أخلاق. يقول (كانط) في كتابه (نقد مَلَكة الحكم): (المصلحة هي الرضى الذي يربطنا مع تصور وجود موضوع أو فعل ما، وتهدف إلى الكينونة، ذلك أنها تعبر عن علاقة الموضوع المعني بمقدرتنا على التمني، فالمصلحة تشترط مُسبقاً احتياجاً ما، أو أنها تُنتج احتياجاً ما).

وإذا جاز التعريف أن يستقيم فالأخلاق هي صراع المصلحة، وتتخذ من تناسق المصالح هدفاً مثالياً لها، وينشأ من ذلك طرفان، الأول يتجاهل المثال منشغلاً بالحاضر، وهم الانتهازيون الذين يعملون من دون هدف أو توجيه، ليس لهم مثل أعلى يحكمون به على نقائصهم، فيصبحون خادمين للأوضاع كما هي. أما الطرف الآخر، فهم المثاليون الذين يميلون إلى إحلال صورة المثال محل تحقيقه، فهم الحالمون الواهمون الذين كلما حاولوا تصحيح قصر نظر منتقديهم، سقطوا في نقيصة بُعد النظر، ويصبحون بعيدي النظر لدرجة أنهم لا يستطيعون أن يروا ما حولهم.

موجة احتجاج على فوزهما بـ(نوبل للآداب ٢٠١٩) تناولت مواقف هاندكه السياسية وتدليس أولجا لتاريخ بلادها

في روايتها (ادفع محراثك فوق عظام الموتى) تضع يدها على جرح غائر حول علاقة الإنسان بالمخلوقات الأخرى


مشهد من الفيلم

وترى (جانينا) أن الإنسان بنى حضارته على الدم الحيواني المُباح، ما يجعلُ الجنس البشري مداناً حتى النخاع، وتؤسس لطرح أخلاقي بديل: إننا إذا لم نتدخل لوقف الصيد الجائر؛ فإن الحيوانات ستثور على البشر. وفجأة تبدأ الحوادث المتكررة لعدد من الصيادين في ظروف غامضة، ولا يكشف البحث الجنائي سوى عن آثار حوافر غزلان بالقرب من كل ضحية، وهو ما تتكئ عليه (جانينا) عند استجوابها في محاولة لإقناع الشرطة بأنه نتيجة للتقاعس البشري؛ لجأت الحيوانات لتثأر لنفسها.

في عام (٢٠١٧) التقطت المخرجة البولندية (Agnieszka Holland) رواية (أولجا)، وقدمتها للسينما في فيلم مثير بعنوان (Pokot)، والذي حصل على جائزة الدب الفضي في مهرجان برلين (٢٠١٧)، قدمت فيه النجمة البولندية (Agnieszka Mandat) واحداً من أهم أدوارها، وكيف لا يستطيع المرء أن يتعاطف مع امرأة أحبطت تماماً في حماية حيواناتها باعتبارها الحياة نفسها؟

بعد فترة وجيزة من صراع (جانينا) مع الصيادين، جلست في سيارتها وهي تبكي عاجزة، تضغط بوجهها على عجلة القيادة، ولا يستجيب لها أحد، فقط نظرة حانية من ظبي شارد، كأنه يؤكد لها بأنه وإن كان لا يجيد الكلام بلغة بشرية، إلا أنه يمكنه الشعور بها ومشاركتها نفس الحزن والشعور بالأسى.

يضغط صوت الراوية على أعماق النفس الإنسانية، ويستثير وحوشاً (فرويدية) في مواجهة مفاهيمنا عن الرغبات والفضائل العليا، وقد أثارت الرواية جدلاً في الأوساط الثقافية، سرعان ما اشتعل مع صدور الفيلم، حول انتصار الكاتبة لبطلتها، التي بررت لنفسها ارتكاب فعل التصفية ثأراً لحقوق الحيوانات المهدورة، فتقوم بكسر الأقفاص وتحرير الحيوانات، وتحزم أمتعتها للرحيل بعد أن تتخلص من الكاهن وأحد الصيادين، وترك آثار حوافر ظبي بجواره حتى تبدو الواقعة وكأن الطبيعة تثأر من أعدائها، ولكن قطعة من ملابسها تعلق في محل الجريمة ما يُفسد المسألة برمتها، وتتحول إلى مُجرمة مُطاردة، ويصدق أصدقاؤها أفكارها فيساعدونها على الفرار ويقول جارها: (لا تقلقي لن نتخلى عنكِ، فلستِ أنتِ من بدأ هذه الحرب).

نددت وكالة أنباء بولندية بالرواية، ووصفتها بأنها عدوانية، وتُشجع على العنف، ولم يكن ذلك الصدام مع الرأي العام إلا ذريعة عدة متاعب انتظرت (أولجا) خلال إصدار كتبها التالية. ففي عام (٢٠١٤) أصدرت روايتها الأخيرة (كتب يعقوب)، عن زعيم ديني في القرن الثامن عشر يُدعى (يعقوب فرانك). وقد تم استنكار الرواية من الأوساط البولندية، واعتبُرت الكاتبة من قبل الرأي العام خائنة ومدلسة لتاريخ بلادها، وتعلق (أولجا) في مقابلة لها وفقاً للجارديان: كنت ساذجة للغاية، فقد اعتقدتُ أن بولندا سترحبُ بمناقشة المناطق المُظلمة في تاريخنا بشفافية.

ولكن جرأتها الزائدة في مواجهة الرأي العام وجموح أفكارها؛ فتحا عليها النيران من كل جانب، خاصة عندما أشارت في مقابلة لها، إلى أن بولندا لم تكن مجرد ناجٍ شجاع لعدة قرون من الاضطهاد، ولكنها كانت مُضطهِدة ومروِّعة في بعض الأحيان من تاريخها.

وقد زادت الاستهجانات حتى شكلت خطراً على حياة الكاتبة، ما اضطر ناشرها إلى أن يستأجر لها حُراساً شخصيين، ومع كل

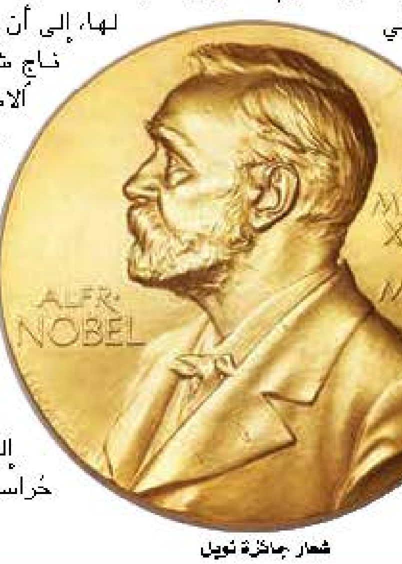

أولجا توكاركوك



من أعمالها

حاولت أولجا أن تؤسس لطرح أخلاقي بديل تبرر من خلاله فعل الانتقام ثأراً لحقوق الحيوانات المهدورة

اضطرت لحماية الحراس الشخصيين حيال الاستهجانات التي شكلت خطراً على حياتها



شعار جائزة نوبل

ذلك حققت الرواية مبيعات كبيرة وصلت إلى (١٧٠) ألف نسخة، وحصلت عنها على أكبر جائزة أدبية في بولندا للمرة الثانية (٢٠١٥). وفي نفس العام مُنحت جائزة (جسر) الألمانية – البولندية الدولية، تقديراً لجهودها في تعزيز السلام والديموقراطية ونبذ العنف، وإشاعة قيم التسامح بين أفراد الشعب الأوروبي.

وفي عام (٢٠١٨) فازت بجائزة (مان بوكر) الدولية عن روايتها (الرحلات الجوية). وفي هذا العام نوهت أمانة جائزة نوبل للآداب، إلى أسباب اختيارها لـ(أولجا)، بامتلاكها عاطفة سردية خاصة للغاية؛ وقدرة أسلوبها على عبور الحدود المألوفة بين المرء والطبيعة، والمرء ونفسه.

ويمكن للمرء وهو يقارب عوالم الروائي النمساوي بيتر هاندكه (١٩٤٢)، أن يستدعي خوفاً مماثلاً لخوف بلوخ بطل روايته (خوف حارس المرمى عند ضربة الجزاء) بما يدفع ربما للقول إن حصوله على جائزة نوبل للآداب ٢٠١٩ جاء بمثابة تسجيل هاندكه هدفاً، بعد محاولات عديدة من قبل حراس مرمى كثر الحؤول دون حصوله عليها، لأسباب إنسانية، خاصة مواقفه السياسية المتعلقة بحرب البلقان، وهو الذي انحاز إلى معسكر الصرب، هذا عدا عن مشاركته في جنازة الرئيس الصربي سلوبودان ميلوشيفيتش، وعليه أتبع نبأ فوزه بنوبل بموجة من الاحتجاج والاستهجان من العديد من الشخصيات الأدبية والمؤسسات الثقافية حول العالم.

لكن وبعيداً عما تقدم فإن (هاندكه) كان ومنذ سنوات يدور في فلك مرشحي نوبل، لدرجة استيائه ووصفه الجائزة في إحدى المناسبات بأنها (تكريس زائف للأدب)، وها هو يقبلها بحب وامتنان. وبالانتقال إلى أدب (هاندكه) فإن من المنصف القول إنه يقدم مقترحاً سردياً لا ينفصل عن الواقع، يتجلى الخيال فيه من خلال إعادة ترتيب الأحداث اليومية، وتقويض ما هو حاسم في مقاربة العالم، فهو لا يجد فرقاً كبيراً بين كتابة اليوميات وتأليف الروايات، ولا يجد ما يجعله يفصل بين رواية كافكا (المحاكمة) ويومياته، فالمهم لديه هو أن يتجلى أمامه العالم.

يقول الابن في رواية (المرأة العسراء) (دار الآداب ١٩٩٠ – ترجمة: ماري طوق): كيف أتصور الحياة أجمل، أود أن يكون الطقس لا حاراً ولا بارداً، وأن تهب دائماً ريح دافئة وأحياناً تحدث عاصفة نقرفص لنحتمي منها. السيارات اختفت، والبيوت ستكون حمراء والغابات ذهبية (..). هذا المسعى لحياة أجمل لا يطرأ سوى على الطفل، بينما تهيمن على هذه الرواية وقائع حياة المرأة العسراء وتفاصيلها، الأمر الذي يمتد ليشمل روايات أخرى تهتم بتفاصيل الحياة اليومية وتؤسس عليها.

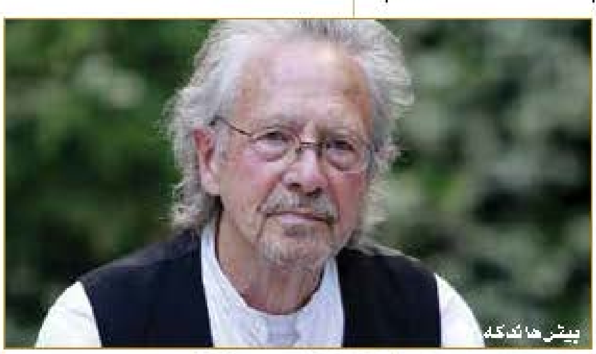
في روايته المعنونة (الشقاء العادي) (دار الفارابي ١٩٩١ – ترجمة: بسام حجار) نقع على حدث مأساوي في حياة هاندكه، وألا وهو وفاة أمه إثر انتحارها في (٢١ نوفمبر ١٩٧١) وهي في الحادية والخمسين من العمر، ولهذه الرواية التي كتبها (هاندكه) بعد مرور سبعة أسابيع على انتحارها، أن تكون متمركزة حول الألم ومواضعه ومدى شدته، من جراء الغياب، أو كما يورد الشاعر اللبناني الراحل بسام حجار في مقدمة ترجمته لها (إنها حكاية بسيطة، ولشدة بساطتها تكاد عناصر السرد فيها أن تبنى على أحوال الغائب والمجهول. فالحياة المقفرة التي يرسم النص معالمها ليس فيها حيز للتبدّل أو النمو، بل إن لحمتها الاستمرار على الحال المقيمة، لذلك لا يكون الموت مأساوياً إلا بما هو فقدان لصورة ما، لإطار من الطيبة والامتثال وسوء الفهم).

تحضر السينما في مسيرة (بيتر هاندكه) حضوراً استثنائياً، هذا عدا عن كتابته للمسرح أيضاً، ويمكن للعارفين بالسينما التدليل على ذلك، من خلال استعادة شراكته مع مخرج ألماني كبير بحجم فيم فاندرز، وقد ساهم معه في كتابة تحفته السينمائية (أجنحة الرغبة ١٩٨٧)، كما أن فاندرز في عام (١٩٧٢) حول روايته (خوف حارس المرمى عند ضربة الجزاء) إلى فيلم حمل العنوان ذاته، إلا أن (هاندكه) لم يكتف أن يكون سيناريست فقط، بل خاض تجربة الإخراج في ثلاثة أفلام روائية طويلة هي: (المرأة العسراء ١٩٧٨)، و(زمن الموت ١٩٨٥)، و(الغياب ١٩٩٢).

تأخر حصول هاندكه على (نوبل) لأنه انحاز إلى معسكر الصرب في حرب البلقان

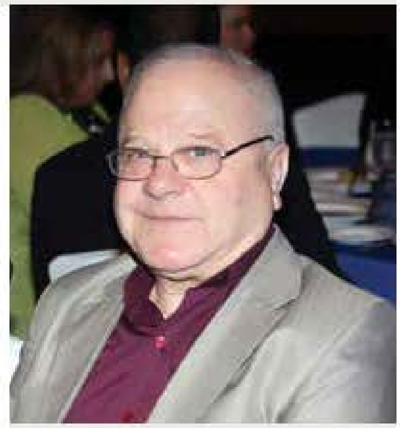
هاندكه شجب هو نفسه قبل سنوات الجائزة ووصفها بأنها تكريس زائف للأدب

لا يجد في كتاباته الأدبية فرقاً كبيراً بين كتابة اليوميات وتأليف الروايات


بيتر هاندكه



من أعماله



نبيل سليمان

تقليب السرد

على كافة الوجوه

تقرن المعجمية العربية (لسان العرب بخاصة) ما بين السرد والحكي والحديث. فالسرد هو السمر، والاتساق، والتتابع. وفي التراث من التوحيدي (٩٢٢ – ١٠٢٣ م) أن الحديث/ السرد هو: (معشوق الحسّ بمعونة العقل، ولهذا يولع به الصبيان والنساء). وها هو خيري دومة يفصل في ذلك في كتابه (الحديث: سيرة مصطلح سردي مهمل – ٢٠١٦). أما طارق النعمان؛ فيرى أن درّة التراث السردي (ألف ليلة وليلة) هي أمثولة كبرى للطاقة وللقوى التحريرية للسرد. فبقدر ما هي تجسد لوظائف السرد، هي أيضاً نص حافل بتقنيات السرد، من إعجازه المتمثل في الربط الصريح والمرهف بين السرد والحياة، لكأن السرد شرط إمكان الحياة. والسرد في (ألف ليلة وليلة) هو البطل المحرر والمخلص: (سرد شهرزاد هو الترياق الذي شفى به شهريار). والسرد كان وسيلة شهرزاد للتسلل– أقول: للدخول في– إلى الزمن.

حسناً، فإذا مضينا من القرن العاشر إلى القرن العشرين، ومن العرب إلى غيرهم، فستذهلنا في القول في السرد الكثرة والتنوع. وحسبي هذا المثال من رولان بارت (١٩١٠– ١٩٨٠) الذي ذهب إلى أن السرد عالمي، وعبر تاريخي، وعبر ثقافي، ومثله مثل الحياة، وهو حاضر في كل زمان ومكان وفي كل مجتمع، ولذا فإن سرديات العالم لا حصر لها.

قبل أن أتابع، عليّ أن أذكر أن ما دفعني إلى محاولة تقليب السرد على وجوهه، وعلى وجوهنا، هو تقديم طارق النعمان لترجمته كتاب منى بيكر (الترجمة والصراع: حكاية سردية)، وبالطبع، الكتاب نفسه أيضاً، على الرغم من أنه سبق لي أن عرضت لهما في مقام آخر. ذلك أن المقدمة كالكتاب فتنتاني، وسقيا لمن رأى في المترجم أحياناً نداً للكاتب وشريكاً، وحسبي أن أذكر بسامي الدروبي ودوستويفسكي، أو بإحسان عباس وهرمان ميلفل!

التقط طارق النعمان ما تقدم من رولان بارت في السرد، وتابع إلى أنه ما من منافس للسرد في كونه معرفة كونية وكلية الوجود، إلا الاستعارة. وافتتن النعمان بقول الجاحظ (٧٧٥–٨٨٦): (الناس أحاديث)، وبقول التوحيدي: (حادثوا النفوس فإنها سريعة الدثور). وينسج النعمان قولته: (السرديات التي نحيا بها) على قولة جورج ليكوف ومارك جونسون: (الاستعارات التي نحيا بها). وعلى هذا النحو من (البيان والتبين) يوالي النعمان النظر في أحدث وأمتن ما سيق في السرد، مثل تشكيل السرديات للأفراد والجماعات والأمم، أو تشبيه الأمم بالسرديات اذ تفقد أصولها في أساطير الزمان، أو وجوب ألا نذوب جميعاً في سردية واحدة كسردية العولمة أو سردية صدام الحضارات، وإنما علينا أن نعي سردياتنا وسرديات الآخرين. كذلك هو تعريف الإنسان بأنه حيوان حكّاء، أو حكواتي، أو راوٍ للقصص. ويشبك ويدقق طارق النعمان فيما بين الرؤية التراثية العربية للحديث/ السرد كما تقدم، وبين العقلانية السردية الحديثة، فبالأمرين، يبدو كيف تبنى هوياتنا من خلال السرد،

> درة التراث العربي (ألف ليلة وليلة) أمثولة لطاقة التحرير السردي

سواء أكانت الحكايات/ السرديات كبرى بحسب ليوتار (مثل التنوير والتقدم والعلم...) أو صغرى مثل (القبيلة، الطائفة...). وبهذا المعنى يضيف النعمان: ليس السرد فقط شكلاً لتمثيل الواقع، بل لبنائه أيضاً، وهو يعمل كأداة للعقل في بناء الواقع. ولذا فالسرديات (ليست مقصورة على عوالم الخيال، بل إنها تتخلل أنساقنا المعرفية ومؤسساتنا العلمية والأكاديمية والقانونية والسياسية والثقافية، فضلاً عن اختراقها لحيواتنا اليومية).

ليس ما تقدم تقليباً للسرد على وجوهه إذاً بقدر ما هو تقليب له على وجوهنا. وما كتاب منى بيكر (المصرية) إلا هذا التقليب، ابتداءً من تشديدها، في دراستها لإعادة التأطير في الترجمة، على ضرورة إدراك التموقع المتنوع والمتحول دوماً للمترجمين في علاقاتهم بنصوصهم ومؤلفيهم ومجتمعاتهم وأيديولوجياتهم المهيمنة. ومنى بيكر بذلك- دون أن ننسى مقدمة النعمان- تفجر الأسئلة تفجيراً عن آليات الهيمنة الكولونيالية، وما بعد الكولونيالية في مجال الترجمة، وعن تأثير الانتماءات والمواقع الأيديولوجية في المترجم، وما إن كان ينطلق من السرديات التي ينتمي إليها، أم من السرديات المضمَّنة في النصوص، أم من سرديات القراء المحتملين؛ وما قد يعنيه الانحياز لمصلحة سردية على حساب سواها. ويمضي القول هنا إلى النظر في الترجمة وإليها كاقتصاد، وهي التي كان لها بصورها المختلفة انخراطٌ وتورطٌ مع آليات الهيمنة الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، فالترجمة واحدة من أدوات إنتاج فوارق القوة، وواحدة من أدوات إنتاج فائض القيمة، ولا ترجمة في فراغ إذاً.

في المسرد الذي يختتم كتاب (الترجمة والصراع: حكاية سردية) يأتي الضبط الاصطلاحي والتدقيق العلمي، ابتداءً بالسرديات، حيث يشكل السرد الأسلوب المبدئي والحتمي الذي نخبر من خلاله العالم. والسرديات هي القصص التي نحكيها لأنفسنا وللأشخاص الآخرين عن العالم الذي نحيا فيه، أو العوالم التي نحيا فيها. وهذه القصص تُبنى من خلالنا في مسار فهمنا للواقع، وتوجه سلوكنا وتفاعلنا مع الآخرين. وبهذا المعنى يمكن استخدام مصطلح السردية ومصطلح القصة بشكل تبادلي.

وفي التفصيل تأتي السرديات السيرذاتية، والسرديات الانطولوجية، والسرديات الشارحة. ومن أجل هذه السرديات الثلاث بتقاطعاتها، ربما تكفي الاشارة إلى أن السرديات الإنطولوجية هي (القصص الشخصية التي نحكيها لأنفسنا حول مكاننا في العالم وتاريخنا الشخصي الخاص. وهي بين شخصية واجتماعية بطبيعتها، لكن تظل متركزة على الذات وعالمها المباشر).

ومن السرديات الإنطولوجية نمط (السردية النكوصية) الذي يشدد على نموذج للتدهور أو التحول إلى الأسوأ. كذلك ثمة نمط (سردية الاستقرار) الذي يصور موقف الفرد بوصفه مستقراً، مع تغيير ضئيل أو انعدام تام للتغير عبر الزمن. وهذه السردية تعكس حاجة العالم إلى الظهور بشكل منظم، يمكن التنبؤ به.

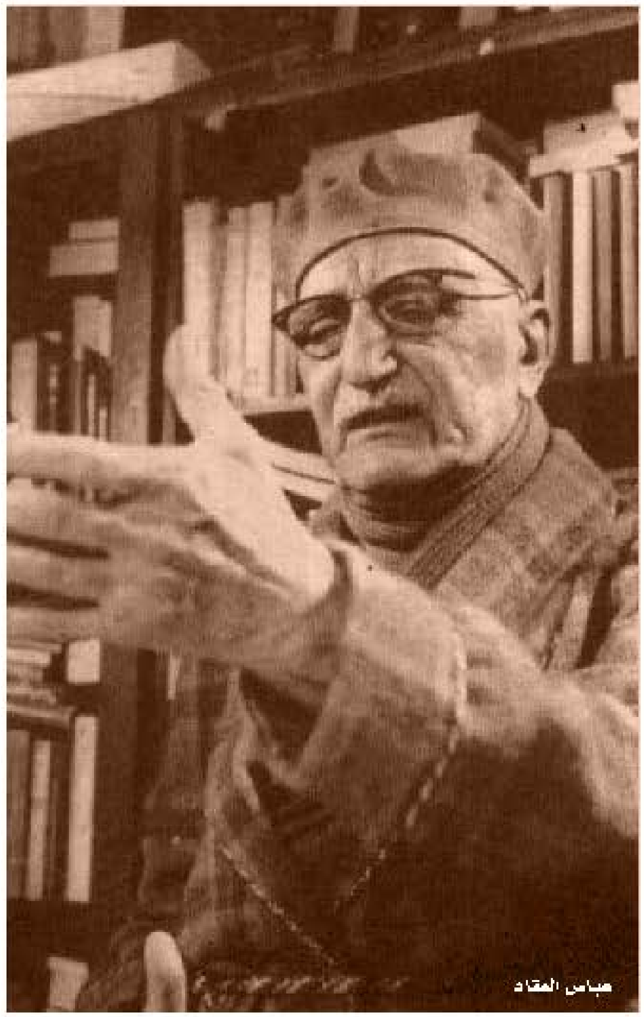
إننا أمام سلسلة مفتوحة من السردية الخيالية إلى السردية العلمية إلى السردية الدينية إلى السردية المهنية إلى سردية الأنظمة المعرفية إلى السردية السياسية إلى السردية القانونية إلى السردية الجماهيرية. ولضيق المقام، أكتفي بالأخيرة التي تعني قصصاً تصوغها وتتداولها تشكيلات اجتماعية ومؤسسية أكبر من الفرد، مثل الأسرة أو المؤسسة الدينية أو التعليمية، ومثل الأدب، والأمة.. والسرديات الجماهيرية التي تروجها مؤسسات قوية كالدولة، أو كوسائل الاعلام، تفرض على وعينا العناصر التي تمتلكها من خلال العرض المتكرر لها. ويمكن للسرديات الجماهيرية المتداولة في أي مجتمع أن تتغير خلال زمن قصير، مثلما كان مع السردية الجماهيرية المهيمنة حول الأمريكيين الأصليين في الولايات المتحدة، بعد الحرب العالمية الثانية. فقد كانت السردية قبل ذلك تصور الماضي الأمريكي مجيداً، بينما صارت بعد ذلك استغلالاً، وبعبارة أخرى: كانت سردية المثاقفة تصور الهندي الأحمر كآخر غريب، ثم صارت سردية المقاومة تصوره ضحية. وعلى هذا النحو يمكن للسرديات الجماهيرية حول القادة أن تتغير، كما كان مع نيلسون مانديلا الذي صورته السردية إرهابياً لعقود، ثم صورته رمزاً للمقاومة وبطلاً عالمياً. وما هذا، وما كل ما تقدم غير محاولة لإثارة القول في تقليب السرد على وجوهه، وعلى وجوهنا في أجناب ومستويات حياتنا جميعاً.

سرد شهرزاد هو البطل والمخلص والترياق الذي شفى شهريار

يعرّف طارق النعمان السرد بأنه معرفة كونية نبني من خلالها هويتنا

السرد ليس شكلاً لتمثيل الواقع فحسب بل لبنائه أيضاً





عندما يكون الصحافي مثقفاً

عباس العقاد يحاور سعد زغلول

حول التعليم واللغة العربية



نشرت جريدة الدستور في عددها الصادر في (٢١ مايو ١٩٠٨) هذا الحوار الذي أجراه الأستاذ عباس محمود العقاد، المحرر بالجريدة يومئذٍ، مع الزعيم سعد زغلول، وهو حوار استوقفتني فيه عدة أمور أود بيانها في هذا المقال، الأمر الأول، لغة الحوار الذي دار به اللقاء بين الصحافي (العقاد) وضيفه (سعد زغلول)، وهو حوار أقل ما يمكن أن نقول عنه إنه عبارة عن نص لغوي غاية في الفصاحة والبلاغة، وإنّ المقارنة بينه وبين ما نطالعه في صحافة اليوم يبين لما آلت إليه أوضاع اللغة العربية بين طبقات المثقفين، فضلاً عن حياتنا اليومية.

يعود تاريخ الحوار إلى عام (١٩٠٨) والذي نشر في جريدة الدستور المصرية

لقد انتشرت في الحوار جملٌ غاية في البلاغة والإتقان تصلح وحدها أن تكون عنوانا لجماليات اللغة العربية وبيان مكانتها على ألسنة المثقفين في ذلك الوقت من الزمن.

لقد بدأ العقاد مقاله الذي أثبت في داخله الحوار مع زعيم الأمة بكلمة مختصرة عن القضية محور اللقاء بينهما، وهي قضية التعليم، فقال في البداية: (مسألة التعليم الآن هي المسألة التي شغلت الأذهان، وأفاضت الجرائد في فحصها وتقليبها من جميع وجوهها، وفي الحقيقة إنها المسألة التي يجب على كلّ ذي بصر أن يضرب فيها بسهم، وينقّب عمّا يفتح مغلقها ويزيل عقباتها، مع إخلاص العامل الذي لا هم له إلا ترقية بلاده وخدمة وطنه بكل ما في وسعه. فإذا بحث فيها فإنما يبحث عن كل ما يستحق البحث في مصر. وعلى قدر إخلاص الباحثين أو خبث نيتهم، تكون النتيجة حسنة أو سيئة على هذه البلاد التي نفتخر أننا أبناؤها، وبأننا دون غيرنا، المسؤولون أمام الله وأمام ضمائرنا عمّا يسعدها أو يشقيها، فكل زلة يأتيها الباحث في هذا الموضوع، تبعده عن ألف حقيقة مقررة، وتدنيه من عاقبة وخيمة عليه بصفته مصريا يسوءه ما يسوء البلاد التي ينتسب إليها. وقد تضاربت الآراء في أمر التعليم، فذهب الناس مشرّقين ومغرّبين! وأصبحوا يتساءلون عن تلك الضجة القائمة حول التعليم ومبلغها من الصدق والإخلاص! لأنّ عليها يتوقف مستقبل أبنائهم وذويهم، فإذا بهم يسترشدون ولا يرشدون)

هذا مفتتح مقال العقاد، الذي نشر فيه حواره مع سعد باشا زغلول في بدايات القرن العشرين، وهو مفتتح يصلح وحده أن يعبر بعمق عن تلك القضية، التي انشغل بها المحاور وضيفه، فلقد جاءت اللغة على درجة عالية من البيان، وانتشرت بها ألفاظ غدت غريبة علينا في عصرنا هذا، بعدما طغت ظاهرة (الفرنجة)، إن صح التعبير، على الكثير من مفردات كلامنا اليومي، الذي اتسعت الفجوة بينه وبين هويتنا العربية واعتزازنا بلغتنا التي هي جزء من هويتنا.

لقد انتشرت في هذا المفتتح جمل من أمثال: (أفاضت الجرائد– تقليبها من جميع وجوهها– كل ذي بصر– يضرب فيها بسهم– ينقب عما يفتح مغلقها ويزيل عقباتها). إلى غير ذلك من تلك الجمل، التي تصلح أن تكون محلاً لدرس بلاغي مهم، تبين من خلاله مكانة اللغة العربية بين غيرها من لغات العالم.

ولم تقتصر الفصاحة والبلاغة على المحاور وحده، ولكن الضيف الذي أجري معه الحوار، كان هو الآخر مثقفاً على درجة عالية من الفهم والإدراك وحب اللغة العربية، فجاء حديثه هو الآخر رائقاً وكأنه ينهل من نفس المنبع الذي نهل منه العقاد من قبل، ويكفي أن ندلل على ذلك بتلك القطعة المقتبسة من حديث سعد زغلول، عندما سأله العقاد عن خطته التي وضعها لتسير عليها وزارة المعارف، في ما يختص باللغة العربية، فكان من ضمن حديثه: (ولقد علمت أنّ أعضاء اللجنة يبذلون كل الجهد في إبلاغ هذه الجامعة أقصى ما تبلغ، وكلّ من يعلم من هم أعضاء هذه اللجنة، يثق ثقة تامة بنجاح المشروع على أيديهم، وأنّ من الغريب أن يكون في الناس من يثبط همم العاملين والمكتتبين لهذا العمل الجليل، إنّ الهمم فاترة من طبيعتها، فليست في حاجة إلى من يثبطها، ولكن هذه الأقوال ربما دفعت الخجول الذي تحمله الغيرة على الاقتداء بأمثاله إلى قبض يده عن الاكتتاب، فإنّ فيها مسوغاً يبرز عمله، ويظهره في مظهر الناس بمظهر الوطني الغيور على مصلحة بلاده).

هذا جزء بسيط من حديث سعد زغلول حول خطته التي وضعها لرفعة مكانة اللغة العربية في وزارة المعارف التي يقود زمامها، وقد جاء الحديث متناسباً ومكانة تلك اللغة في النفوس. وقد بات أغلبنا يشعر بالحرج والخجل عندما نسمع أحد المسؤولين يتحدث عبر وسائل الإعلام المختلفة، أو يكتب معلقاً على حدث من الأحداث، حيث يأتي الحديث ممزقاً بين العامية واللغات الأجنبية، دون محاولة الولوج إلى رحابة الفصحى وبلاغتها وبيانها.

الحوار دار بينهما بلغة عربية غاية في الفصاحة والبلاغة أبرز جماليات اللغة العربية

حمّل العقاد مسؤولية النهوض بمستوى التعليم واللغة العربية لجميع فئات المجتمع ومؤسساته



القاهرة في العشرينيات

على كل حال، إنّ هذا الحوار الذي دار بين الأستاذ العقاد وضيفه سعد زغلول، يصلح أن يكون عنواناً لمكانة اللغة بين المثقفين في القرن العشرين، هذه واحدة، والأخرى بيان الحالة التي وصلنا إليها في تعاملنا مع اللغة العربية.

الأمر الثاني: القضية التي دار حولها الحوار: فقد دار الحوار حول قضية محورية تمس حياة الناس والمجتمع مساً مباشراً، وهي قضية التعليم، والمتحدث عنها هو وزير المعارف، أي الشخص المنوط بالمهمة، وهنا جانبان مهمان: الجانب الأول: قيمة القضية التي دار حولها الحوار، إنّ الصحف اليوم تطالعنا بموضوعات غريبة عن حياة الناس، وكأن القضايا الكبرى كلها قد حلّت، ولم يبق أمام الناس إلا أن ينشغلوا بتلك التفاهات التي لا قيمة لها في الأساس، وعدم الحديث عنها ربما يكون أفيد من طرحها والجدال حولها.

والأمر الثاني: صلة الضيف بالقضية، فالمتحدث في حوار العقاد هو وزير المعارف، أي هو المسؤول مسؤولية مباشرة عن القضية موطن الحديث، وهذا في الحقيقة من أقرب الطرق للوصول إلى الصواب في قضية ما، وهو أن يتحدث من له علاقة مباشرة بها، ولكن أن نفتح المجال لما نسميه في العصر الحديث بالمحللين السياسيين وغيرهم، ممن لا يكونون على إلمام كامل بالقضية المتحاور حولها، فهو أمر من شأنه أن يطمس معالم الحقيقة، وأقل ما يمكن أن يصاب به المشاهد أو المتابع لملامح ذلك الحوار هو حالة التيه، التي أصابت مجتمعاتنا العربية بسبب حديث كثير من الناس في ما لا علاقة لهم به.

الأمر الثالث: اللغة قضية هوية؛ إنّ العقاد يبدو في حديثه مركزاً على قضية اللغة وكيفية النهوض بها وتعليمها للناس، لدرجة أنه يخصص سؤالاً كاملاً للسيد وزير المعارف (سعد زغلول) حول خطة وزارة المعارف في ما يختص باللغة العربية، والعجيب أنّ الضيف لم ينزعج لعلمه، وهو السياسي المثقف، أنّ أول طريق للحفاظ على هويتنا هو محافظتنا على اللغة العربية، بل أكثر من ذلك يقول في رده: (إنّ خطتي لم تتغير ولن تتغير، وقد قلت في مذكرة المعارف، التي رددت بها على الجمعية العمومية في هذا الشأن: (إنّ من أعظم أمانيّ تعليم المواد المختلفة في المدارس المتنوعة باللغة العربية، وقد اهتممت بهذا الأمر من يوم إسناد وزارة المعارف إلى عهدتي، وبحثت فيه بحثاً دقيقاً...).

الأمر الرابع: الاعتزاز بالوطنية وبيان قيمة الانتماء؛ وهذا ملمح مهم من الملامح التي يمكن أن نستشفها من هذا الحوار، فقد انتشرت كلمات الاعتزاز والفخر بالانتماء للوطن في أكثر من مكان في هذا الحوار، وتكررت على لسان المحاور وضيفه على السواء، ومن الأمثلة على ذلك ما قاله العقاد في مفتتح حواره: (هذه البلاد التي نفتخر بأننا أبناؤها، وبأننا دون غيرنا، المسؤولون أمام الله وأمام ضمائرنا عما يسعدها أو يشقيها)، ثم يقول في موطن آخر: (بصفته مصرياً يسوءه ما يسوء البلاد التي ينتسب إليها). ولم تقتصر نغمة الوطنية هذه على المحاور وحده، بل ترددت في حديث ضيفه سعد زغلول، في أكثر من موطن من هذا الحوار، فيقول على سبيل المثال: (إنني أتمنى بصفة كوني مصرياً، أن يكون التعليم في المدارس جميعها بلغة بلادنا، ولكن ما كل ما يتمنى المرء يدركه).

إنّ بناء قيمة الوطنية في نفوس الأجيال يحتاج إلى سبل عدة، من بينها، بل ومن أهمها، هو أن تسود نغمة الاعتزاز بالوطن في تلك الوسائل الإعلامية، التي تخاطب تلك الأجيال بدل تلك الفجوة التي خلقتها بين الناس وأوطانهم.

وهذا الحوار جدير بأن يكون عنواناً لما ينبغي أن تكون عليه حياتنا الثقافية في عمومها، وما يرتبط منها بالجانب الإعلامي، الذي يخاطب عقول الشباب على الخصوص.

أعرب سعد زغلول في حديثه عن أهمية الهوية لكل مجتمع وخطته التعليمية في تدريس كل المواد باللغة العربية الفصحى

الحوار يشي بقيمة الانتماء الوطني لدى كل من العقاد وسعد زغلول



سعد باشا زغلول مع أحمد شوقي أمير الشعراء



عبدالرزّاق الربيعي

علي جعفر العلاق.. شاعر

أنهكه الحنين وأضاء روحه الترحال

لعل الكثيرين من محبّي الشاعر علي جعفر العلاق، لا يعرفون أنه بدأ حياته شاعراً شعبياً، فقد ارتبط بعلاقة مع الشاعر الكبير مظفر النواب في بداية حياته، وأخذ منه الكثير من أسرار كتابة القصيدة، وهذا ما ذكره لي في حوار بصنعاء، حين قال: (بدأت المشوار بكتابة الشعر الشعبي، والتعرّف إلى الشاعر مظفر النواب في بداية الستينيات أفادني فائدة كبيرة، ليس في الشعر الشعبي فقط، وإنما في الشعر عموماً. كان يقرأ قصائدي ويسجّل ملاحظة هنا، وملاحظة هناك.. ملاحظة على الصورة الشعرية)، وقد ترك النوّاب أثره في نص العلاق المحتشد بالصور. وعن صور العلاق الشعرية يقول شاعر من جيله هو الشاعر فوزي كريم: (إن العلاق مولّد صور بارع، وكأنه يعود باللغة إلى براءتها الأولى قبل أن تستعمل)، ولم يكن النواب هو الوحيد الذي أثّر في العلاق ببداياته، هناك شخص آخر ترك في حياته أثراً، ولو من باب الدعم، وليس من باب صنعة الشعر، هذا الشخص هو الكاتب جبرا إبراهيم جبرا، إذ اعتبر لقاءه به نقطة تحوّل بارزة أخرى في حياته، وقد نشأت تلك المعرفة بالراحل جبرا إبراهيم جبرا بعد أن نشر له قصيدة عمودية عنوانها (إلى صديق مسافر) في مجلة (العاملون في النفط) واستقبله في مبنى المجلة، وأخذ بيده، بعد ذلك نشر قصائده في مجلة (الآداب) ومجلة (الأديب) والمجلات الثقافية الأخرى.

تعود معرفتي بالعلاق إلى عام (١٩٨٤م)، حين زرت د.عبدالإله الصائغ في شقّة كان يسكنها بمدينة الكاظمية، ذات مساء شتوي، فقال لي: (جئت بالوقت المناسب، فمعي ضيف)، قلت له: (بل يبدو أنني جئت في الوقت غير المناسب)، قال: (لا، بالعكس، معي صديق عزيز يهمّني أن تتعرّف إليه)، سألته من يكون؟ أجاب: (إنه الشاعر علي جعفر العلاق)، فسررت كثيراً، ودخلت، أخذني مباشرة إلى غرفة مكتبته، وهناك وجدت الشاعر الذي قرأت له عندما عرفت الطريق إلى القراءة: (لا شيء يحدث.. لا أحد يجيء)، و(وطن لطيور الماء)، و(شجر العائلة)، والكثير من النصوص المتفرّقة، والبحوث، والدراسات، ولطالما أسرنا بإلقائه المميّز في الأماسي الشعريّة، وذات يوم كنت في العاصمة الأردنيّة عمّان، فالتقيت به، وكان قادماً بزيارة من صنعاء التي كان يعمل أستاذاً للنقد الحديث في جامعة صنعاء، وكان يمر بوعكة صحية، فذهبنا معاً إلى مستشفى الحسين، ثم اجتمعنا على طاولة الشاعر عبدالوهاب البياتي في غاليري (الفينيق)، ثم سافر إلى بغداد. في تلك الأيام حزمت حقائبي للسفر إلى صنعاء، وهناك التقينا في مجلس الشاعر الكبير عبدالعزيز المقالح، وبقينا نلتقي أسبوعياً في ذلك المكان، وكان يتحفنا بقراءاته العذبة، وآرائه في الشعر والنقد.

وكذلك عنايته الكبيرة بموسيقا الشعر التي تتماهى مع المفردات، والتراكيب الشعرية، هذه الميزة جعلت المطرب رعد بركات يلحّن له أكثر من نص، وقد غناها في مناسبات عديدة، من بينها الأمسية التي احتضنها مركز البحوث اليمني في (١٩٩٦)، إحياء لذكرى رحيل الشاعر بدر شاكر السياب، وفي كل ما كتب تجده مثقلاً بالحنين، باحثاً عن حلم مضى، فيرفع عينيه يحدّق في سقف العالم. في ديوانه (طائر يتعثر بالضوء) يقول:

وها أنا أهوي
على قصيدتي بالفأسِ..
يا أيتها الناقةُ كم أنهكنا الحنينُ

كم أضاءنا الترحالُ..
لا ذهابُنا من ذهبٍ كانَ
ولا الإيابُ..

حين أقرأ نصوصه يطيب لي أن أتخيّله، وهو يلقي نصوصه، بطريقته الآسرة لمن يصغي له، وهو طريقة تضاهي طريقة أداء ممثل مسرحي، ويعمّق من ذلك صوته الهامس، فهو يأسر السامع بلا انفعال، ولا ضجيج، بل بهدوء.. وقراءته النص الشعري بإحساس المتأمّل المتذوق لكل حرف ينطقه.

في لقاءاتنا، إذا ما رأيته صامتاً، حزيناً، مستغرقاً في عالمه الداخلي، صرت أعرف كيف أسحبه من صمته، وأجعله يضحك، بل يقهقه، وذلك بأن أهمس بأذنه بمفردة جنوبيّة مستقرّة في (أرشيف) الذاكرة، فيطلق ضحكة عالية، دون أن يعرف الذين يجالسوننا ماذا همست بأذنه، وحتى حين يسمعوننا لا يفهمون لماذا أطلق العلاق ضحكته العالية!! والسبب في ذلك أنّه بحساسيّة الشاعر المرهفة، حين يسمع تلك المفردات، يجد نفسه قد عاد فجأة إلى سنوات بعيدة خلت، فيعبّر عن فرحته تلك بالضحك!!

تفاصيل أخرى عديدة في الذاكرة من أيام جمعتني بالعلاق الشاعر الكبير، والناقد، والإنسان الذي لم يأخذ ما يستحق من الاهتمام، والتقدير الذي يستحق من المؤسسات الثقافية في جل أرجاء الوطن الكبير، باستثناء الشارقة حتى جاءت جائزة سلطان العويس عام (٢٠١٩) لتوفر لي مدخلاً للحديث عنه شاعراً وصديقاً.

العلاقّ مولد صور بارع يحافظ على براءة اللغة الأولى



أشادوا بعطاء الشارقة الثقافي

خمسون روائياً عربياً يناقشون ماهية السرد في عمّان

افتتحت فعاليات ملتقى الشارقة السادس عشر للسرد العربي بالمكتبة الوطنية في عمّان عاصمة المملكة الأردنية الهاشمية، وذلك بحضور عبدالله العويس رئيس دائرة الثقافة بالشارقة، ود.محمد أبو رمان وزير الثقافة الأردنية، وهزاع البراري الأمين العام لوزارة الثقافة، ومحمد القصير، مدير دائرة الشؤون الثقافية في دائرة الثقافة مدير ملتقى الشارقة للسرد، ونخبة كبيرة من الروائيين والباحثين.



خليل الجيزاوي

وقدم محمد أبو لوز حفل الافتتاح قائلاً: هكذا يستمر ملتقى الشارقة للسرد العربي في ديمومة الفعل والعطاء، وحضوره القوي في المشهد العربي، كأحد أهم المختبرات النقدية المعنية بفنون السرد العربي، خاصة الإبداع الروائي، حيث عاين على مدار دوراته الفائتة إشكاليات وتطور السرديات وقضاياها دون توقف، من خلال خمس عشرة دورة، حتى أصبح له فضل الكشف والتعرف إلى الأدب في عموم الجغرافيا العربية، وأصبح مسباراً للبحث وفتح أسئلة الفن والإبداع السردي. وفي هذه الدورة السادسة عشرة يولي الملتقى الاهتمام بالرواية التفاعلية، ويضعها على طاولة البحث من خلال كوكبة من الروائيين والنقاد العرب، عن ماهيتها وخصائصها، كونها نتاج التقدم التقني، وتطور الشبكة العنكبوتية التي طال تأثيرها الأدب وفنون الإبداع، وفي هذه الدورة سيتم الوقوف على منجز الرواية التفاعلية والتعرف إلى جمالياتها.. مجلة (الشارقة الثقافية) تابعت فعاليات ملتقى السرد في هذا التقرير..

في بداية حفل الافتتاح، ألقى عبدالله العويس رئيس دائرة الثقافة بالشارقة، كلمةً أشاد فيها بدور الأشقاء في الأردن لاستضافة ملتقى السرد العربي، ثم قال: (يضم ملتقى الشارقة السادس عشر للسرد العربي، أكثر من خمسين روائياً وباحثاً ومفكراً عربياً، من أجل أن تتسع دائرة الحضور والبحث عن ماهية الرواية التفاعلية.. إن ملتقى السرد شهد انعطافة مهمةً جداً بعد توجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، أن يخرج من الشارقة لتعم الفائدة والمساهمة في نشر الإبداع والثقافة ربوع الوطن العربي، فحط رحاله في الأقصر بجمهورية مصر العربية، ثم الرباط بالمملكة المغربية، وها هو الآن في عمّان بالمملكة الأردنية الهاشمية لاستكمال مسيرته في المدن العربية، مؤكداً التلاحم العربي من خلال الثقافة والأدب، ومؤكداً كذلك صدق التوجه والحكمة من لدن صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، الذي يقود سفينة العطاء الثقافي، ويرعى

مشروع الشارقة النهضوي الذي يمتد من الشارقة إلى عموم الوطن العربي الكبير)، واختتم العويس كلمته قائلاً: (وأتقدم إلى وزارة الثقافة الأردنية بالشكر لدورها في نجاح ملتقى الشارقة للسرد العربي تحت القيادة الرشيدة في البلدين).

ثم ألقى د.محمد أبو رمان وزير الثقافة والشباب بالأردن، كلمةً رحب فيها بالمثقفين العرب وضيوف الشارقة قبلة المثقفين والأدباء العرب، التي ترعى الثقافة بدور استثنائي، وتتصدر دوراً كبيراً في رعاية النخبة الثقافية والأدبية، ثم أشاد أبو رمان بتوجيهات حاكم الشارقة في تعزيز الحضور الثقافي لإمارة الشارقة في الوطن العربي، وبالجهود التي تبذلها دائرة الثقافة في الشارقة، بالتنسيق مع وزارة الثقافة الأردنية وغيرها من المؤسسات ذات العلاقة، وأشار أبو رمان إلى أهمية هذا اللقاء الذي يعزز ويعمق التواصل الثقافي والإبداعي بين الشارقة وعمّان، حيث هنالك إرث كبير من العلاقات، كان آخره توقيع اتفاقية بين الهيئة العربية للمسرح ووزارة الثقافة لتطوير العديد من المجالات المسرحية. واختتم أبو رمان كلمته قائلاً: (إن هذه الدورة من ملتقى السرد تناقش الرواية التفاعلية ومواكبة هذا النوع من الفعل الروائي وتطوره في الوطن العربي، وكيف يرصد ويتفاعل مع التحولات المجتمعية المختلفة، وطرح أسئلته الكبيرة ومحاولة الإجابة عنها، من خلال الحوار الذي يخلقه مثل هذا اللقاء المهم، وتأتي في وقت نحن بأمس الحاجة فيه إلى إيجاد قراءة واعية للرواية، في ظل هذا الكم الكبير من الروايات.

وفي المكتبة الوطنية، عقدت الجلسة البحثية الأولى التي أدارها د.زهير عبيدات، وتحدث فيها د.سعيد يقطين عن الثورة الرقمية والإبداع قائلاً: (إن الثورة الرقمية باتت واقعاً يفرض نفسه على المشتغلين بأي مجال من المجالات التي تتصل بحياة الإنسان بصورة عامة، والثقافة والإبداع والعلوم بصورة خاصة، كما أن تناولها من زاوية التحديات والآثار يستنهض الهمم للتفكير، والتساؤل عن مستقبل علاقتنا العربية بالثورة الرقمية، بما تفرضه علينا من إشكاليات ورهانات، ورؤى تضعنا أمام محك الاختيار، والوعي



عبد الله العويس يلقي كلمة دائرة الثقافة



د. محمد أبو رمان وزير الثقافة والشباب الأردني يلقي كلمة الافتتاح



دائرة المكتبة الوطنية في عمان

ركزوا في دورة الملتقى السادسة عشرة على ماهية الرواية التفاعلية وخصائصها


د. صلاح فضل


د. سعيد يقطين


نبيل سليمان

بما تقتضيه من مبادرات تؤدي بنا إما إلى تحقيق المراد بحسب المكسب، وإما العجز عن الانخراط فيما صارت الأمم والشعوب تتنافس فيه من أجل فرض وجودها، واللحاق بالركب الرقمي، الذي بات ضرورةً من ضرورات العصر الذي نعيش فيه). وعقب د.عماد الضمور قائلاً: (إن الحديث عن الثقافة الرقمية يطرح كثيراً من الإشكاليات، وبخاصة أن الرقمية تعكس المعاصرة. أما الثقافة في مفهومها الشمولي؛ فتتمثل في الموروث، وتنهل كثيراً من هذه التصورات، ما يعني احتدام الصراع بين التراث والمعاصرة، وهو ما حاول د.سعيد يقطين أن يجعله من التحديات التي تواجه الثورة الرقمية)، واختتم مداخلته قائلاً: (د.سعيد يقطين أحد أبرز الأعلام المختصين في مجال السرديات في الوطن العربي، وهو ممّن بشروا بثقافة رقمية عربية قادرة على مواجهة التحديات المختلفة، ودعا للنهوض بالإبداع الرقمي الذي يقوم أساساً على الوسائط المتفاعلة المنتجة لأشكال جديدة من التواصل).

وناقش د.صلاح فضل هذه الرؤية قائلاً: (طرح د.سعيد يقطين رؤية استشرافية لمستقبل الرواية العربية، ومدى توافقها مع المشروع النقدي، الذي كان متابعاً للإبداع الروائي، لكن د.سعيد يطرح في رؤيته النقدية أن قاطرة النقد هي التي تؤسس ملامح الرواية التفاعلية وتضع سماتها حتى يسير الروائي عليها بشكلها المستقبلي).

وفي الجلسة المسائية التي ترأستها د.ضياء الكعبي، تحدثت د.زهور كرام عن إشكالية المصطلح بين المفهوم والأجناس التفاعلية، وتحدث د.محمد آيت ميهوب، عن الرواية التفاعلية بوصفها جنساً أدبياً جديداً، وتحدث د.مشتاق عباس عن تجربته مع الأدب الرقمي.

وفي اليوم الثاني أدارت الكاتبة فتحية النمر الجلسة الأولى، حيث تحدثت د.فاطمة البريكي قائلة: (الأدب التفاعلي هو الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية والإلكترونية، ولا يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني، أي من خلال الشاشة الزرقاء، ولا يكون هذا الأدب تفاعلياً، إلا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل أو تزيد على مساحة المبدع الأصلي للنص)، ثم تحدثت د.عائشة الحكمي، وأخيراً تحدث الكاتب السيد نجم محاولاً التعريف بماهية نصوص الرواية التفاعلية وعناصر تشكّلها.

ملتقى السرد العربي انطلق من الشارقة ليجسد العلاقة بين الأدباء والكتّاب العرب في أرجاء الوطن الكبير


مدينة عمان


الحضور في جلسة الافتتاح

وجاءت الجلسة الثانية برئاسة د.صلاح فضل، فتحدث د.رشيد الإدريسي قائلاً: (إن خصائص النص التفاعلي ليست ثابتة، على اعتبار أننا إزاء مجال تقني هو أسرع المجالات وأكثرها تقلباً). وتحدثت الكاتبة د.ريهام حسني عن تجربتها في كتابة الرواية التفاعلية من خلال روايتها (البرّاح) التي كتبتها من خلال قصتين مختلفتين في الزمن، تقرأ الأولى من أول الكتاب، ثم تقلب الكتاب لتقرأ القصة الثانية بعكس القصة الأولى. ثم تحدثت د.رزان إبراهيم قائلة: (تتناول الورقة نمطاً سردياً جديداً يجسد تعالقاً حياً بين الأدب وعلوم تكنولوجية تخلقت معها تقنيات بصرية وسمعية متنوعة، من شأنها السماح بانتقال المعلومات بسهولة ويسر، في ظل نظام عالمي جديد حمل التلاقحات الثقافية التي جاءت بها عولمة اختفت معها الحدود، وساهمت في شيوع ظاهرة الرواية التفاعلية). وترأس الجلسة المسائية نبيل سليمان فتحدثت د.لطيفة لبصير، ثم تحدث د.نضال الشمالي، وتحدث سيد الوكيل عن الرواية التفاعلية من الحرف إلى الرقم.

وفي اليوم الثالث، ترأس عادل خزام الجلسة الأولى التي تحدث فيها د.محمد محمود هندي قائلاً: (تسعى هذه المقاربة النقدية إلى تقديم تصور، قد يكون مغايراً لما هو متعارف عليه، حول الرواية التفاعلية في أدبيات النقد الذي حاول قراءة هذا النوع من السرد، خاصة في ما يتعلق بمفهومها ومسألة تجنيسها وسماتها التفاعلية، مع وضع تصور حول التحديات التي تواجهها على مستوى الإنتاج والتلقي بناءً على ما هو موجود بين أيدينا من روايات رقمية). ثم تحدث د.فهمي هويدي عن ماهية الرواية التفاعلية وصلتها بالرواية الرقمية، وتحدث د.مصلح النجار عن التخطيط الإجرائي للتفكير النقدي بالرواية التفاعلية. وفي الجلسة الثانية التي ترأسها د. محمد الأمين، تحدث د. فهد حسين قائلاً: (إن الحديث عن الرواية التفاعلية يعني الحديث عن رواية لم تصدر ورقياً، ويكون صدورها عبر الشاشة الزرقاء). ثم تحدث أحمد فضل شبلول عن الفرق بين الرواية التفاعلية والرواية الورقية، وتحدث د.فهد الهندال عن الرواية التفاعلية وأثرها في الرواية الورقية. وأخيراً جاءت شهادات الأدباء محمد سناجلة وعبدالله النعيمي وعبدالواحد استيتو وصالحة عبيد، الذين تحدثوا عن تجاربهم الذاتية مع كتابة الرواية التفاعلية.



جلسة اليوم الأول



جلسة اليوم الثاني



جلسة اليوم الثالث

مداخلات مهمة من المشاركين حول استشرافهم لمستقبل الرواية العربية



فتحية النمر



صالحة عبيد



نوال يتيم

الازدواجية في تدريس اللغة العربية لغير الناطقين بها

اللغة ظاهرة اجتماعية تتطور مع المجتمع وتتفاعل معه ويصيبها ما يصيبه من ظواهر نتيجة عوامل عديدة، وتتجسد هذه التغيرات في اللهجات التي تجعل المتحدث بها يقف أحياناً في ازدواجية اللغة حين محاولة كتابتها بقواعدها وألفاظها وطرقها الإملائية، إذ إن اللغة المحكية أو ما يسمى باللهجة، (هي تعبير عن الفصحى المتحللة من ضوابط الإعراب) كما يقول مهين حاجي زاده في كتابه (صلة اللهجات المعاصرة بالفصحى وأثرها فيها).

وقد نشأت العامية مع تدرج الزمان واختلاف المكان وتنوع الثقافة من قوم إلى قوم، في انبثاق من اللغة الفصيحة، مع تباين في النطق وتنغيم في الأصوات وإخفاء وترك ونحت ودمج... وهي بذلك تمثل مستوى الكلام المنطوق المتحرر من الحركات الإعرابية، والذي يلتزم التسكين غالباً وتكثر فيه التبادلات عادة، وهذا ما أذهب أصل بعض الكلمات كما في صورتها الفصيحة وحرّف رسمها، حسب الدكتور محمد بركات حمدي أبو علي، في (ندوة الازدواجية في اللغة العربية بين الفصحى والعامية)، وإن ظل التقاسم الوظيفي بين الفصحى والعامية نفسه برغم ربط الفصحى بمناسبات وأماكن معينة، كالندوات والخطابات الدينية والأخبار والشعارات... برغم عدم مقاومة العامية بطبيعتها المنبثقة من الفصحى، وكونها لغة حية بشكل ما، لتكون الازدواجية المتوطنة بين اللغة بوجهيها ظاهرة طبيعية استناداً إلى أسباب جمة، وتعني اللهجة اصطلاحاً (مجموعة الصفات اللغوية التي تنتمي إلى أفراد هذه البيئة، ويقصد بها الطريقة المعينة في الاستعمال اللغوي الموجود بمحيط محدد).

واللغة الفصحى برغم ما طرأ على منطوقها من متغيرات، فإنها تبقى اللغة الائتلافية التاريخية، ولغة القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وهي المستوى الرفيع المتبع في أغلب كتب التاريخ الإسلامي.

واللغة ليست محصورة في الكتب ولا المعاجم طبعاً، بل ظاهرة اجتماعية كما ذكرنا تتجسد في ميادين الحياة المتحركة بصورة فعلية، لتبقى اللغة الفصحى لغة خاصة كوعاء رصين يستوعب ثقافة أمة عربية بكامل فروعها، بينما تظل اللغة المحكية لغة عامة تنزوي في بقعة بعيداً عن الأكاديميات، ما يجعل اللغة الفصحى أكثر صلاحاً وخلوداً من العامية التي تتغير حسب الزمان والمكان، وتظل نموذجاً لغوياً يرتبط بالعادة وليس لأحد عليه من سلطان، وإن كانت تعبر عن ثقافة وفكر وأدب معين بشكل ما، ولا تتحرك في ضوء قواعد ثابتة صارمة، ما سبّب هوة كبيرة واتساعاً في الازدواجية التي ذكرناها أعلاه.

والازدواجية مازالت مشكلة قائمة في جميع اللغات تقريباً، وليس ذلك بدعاً على اللغة العربية فقط، كون اللغة فيها مستويان هما: القراءة والكتابة، أو كما يعبر أهل الاختصاص عن ذلك بـ(المستوى الخطابي الشفوي العامي)، وهو مستوى لغوي يعتمد للتواصل والحديث، و(المستوى الأكاديمي الفصيح)، وهو المعتمد في الثقافة والفكر والأدب والمحاضرات.

والحقيقة أنه لم تكن قد ظهرت مشكلة التباين بين المستويين سابقاً كون اللهجات ليست لغات محايدة، بل هي اختلافات صوتية وصرفية فقط، فاعتبرت بذلك أنها ليست مشكلة قائمة في التصنيف.

وبرغم سطحية الاختلاف حالياً بين اللغة واللهجة العربية في كثير من الأحيان، إلا ما كان بسبب الأخطاء السمعية، والتي تنشأ عن ضعف بعض الأصوات، واحتواء المجتمع على طبقات متعددة وفروقات تتسع بين الطبقات إضافة لعدة عوامل، فإن الفرق يبدو جلياً بلا شك بالنسبة إلى طلاب اللغة من غير الناطقين بها، فيغدو صوت

الكلمة نفسها بين فصيحها ومحكيها بالنسبة إليه يجعله يعتقد ويشعر بازدواجية اللغة برغم التقاسم الوظيفي بين الفصحى والعامية.

ولأنه لا يمكن مواجهة انتشار العامية في ظل التطور التكنولوجي والتواصل اليومي بها، وفي ظل ضرورة الحفاظ على اللغة التي أنزل الله بها القرآن الكريم، فإن الحاجة الملحّة تتجلى لتدارس مشكلة ازدواجية العربية بالنسبة إلى طلابها من غير الناطقين بها، ونرى الإمارات العربية المتحدة كأنموذج حي في استقبال العديد من اللهجات الدارجة والتي تستقل عن الفصحى في نظر الوافد غير عربي اللسان، فيجد تفاوتاً بين ما يسمعه من المواطن الإماراتي، وبين الوافد المصري أو الجزائري مثلاً، ويكون ذلك عائقاً في تعلم اللغة، ويتسبب ذلك في صراع جدلي وصعب قد يصل بالطالب إلى مرحلة النفور من طلب تعلم اللغة العربية.

وليس غريباً ما يعانيه المتعلم الأجنبي من أمر الحيرة والتقلب بين الفصحى والعامية، فيضطر لتلقي العامية بكثرة الاحتكاك بأصحابها والتعامل مع أهلها، فيسلّم بممارسة العامية في محادثاته اليومية بغض النظر عن حاجته إلى التمرن على الفصحى ليتمكن من اكتساب علومها.

ولأن التدريس يتضمن تعليم الطلاب المحادثة، فإن البون الشاسع بين تعلمها بالفصحى وممارستها باللهجة العامية يعدّ مشكلة بالنسبة إلى الطالب، لكن ذلك قد يعتبر خطوة تتطلب المراجعة لأن المحادثة تقوم على تمكين الطالب من توظيف الكلمات التي تعلمها في جمل مفيدة لاكتساب مهارة التواصل مع أصحاب تلك اللغة بيسر.

ولهذا نرى أن المشكلة قد تحل ببعض الالتفات إلى اللغة المحكية أيضاً والمراوحة بينها وبين اللغة الفصحى، وإضافة بعض المصطلحات المتداولة في بيئة المتعلم لتوضيح الفروقات، ويتم اختيار العامية لتدريسها تدريجياً للطالب ودعم مهارته بتفعيل برامج تحتوي نصوصاً دارجة لتجنب الصدمة، وبالتالي النفور وتجاوز مشكلة الازدواجية.

إن بين الفصحى واللهجة فارقاً قد يبدو خفياً لأهل اللغة الواحدة بين فصحاها ودارجتها، لكنه يبدو جلياً لغير الناطقين بها، وتلك كما ذكرنا مشكلة تتطلب سعياً لأجل استثمار الاختلاف والتلاحم بين اللغتين أو اللغة ووليدتها، للوصول إلى لغة فصحى متوسطة تبسط اللغة الفصحى البليغة من غير أن تفقدها ميزتها التوحيدية، كخطوة جادة للوصول إلى لغة سلسة، وعلى مصممي كتب تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، الوقوف بصراحة أمام الأمر لأجل التعليم الوظيفي للغة بعدم قطع النظر عن العاميات لتعريف الطالب الأجنبي بالواقع اللغوي للنهوض بقدرته على ممارسة اللغة ميدانياً.

ولأن العامية مستقاة من الفصحى مع اختلاف في التغيرات البنيوية أو الصوتية، فإنه على المعلم اعتماد الشرح للطالب ببعض العاميات كونها عبارة عن اختصارات، ككلمة (إيش) مثلاً والتي تعني (أي شيء)، وهذا ليس دعوة إلى التطرق الى كلمات دخيلة أو مولدة من أصل غير عربي، بل دعوة لإلقاء الضوء على قضية شائكة لدى المتعلمين غير العرب لتنبيههم إلى الكلمات الفصحى التي حُرِّف لفظها أو تم تغيير معناها فقط، فظهرت كأنما هي دخيلة على معجم الألفاظ العربية الفصيحة.

وإن من بين أساليب التعليم؛ إنشاء نادٍ للمحادثة والحوار مثلاً، يجمع بين الناطقين بالعربية المفوّهين طلاباً وأساتذة، والطلاب الناطقين بغير اللغة العربية ليدور بينهم حوار في موضوع ما ينمّي القدرة على الجرأة في تركيب جمل سليمة لا تتركهم بمعزل عن اللغة المحكية طبعاً.

ويبقى بين اللغتين المحكية والفصحى ستار وهمي، لكنه يظل عائقاً أمام الطلاب قد يتسبب في عزلة موحشة، ما يُلزمنا فتح الباب أمام الكلمات العامية المتداولة لتقتحم ميادين الكتابة والتدوين وإحياء فصيحها، وما هي إلا كلمات عربية صقلتها الألسن لتستأنس بها وتفيض مرونة واستجابة لمتطلبات اللسان العامي، فتتفاعل بشكل تدخُّلي مع الفصحى، وهذا ما يستدعي الاهتمام بها بشكل ممارس لإحياء اللغة في خاطر المتلقي وترسيخها عنده.

اللهجة هي تعبير عن الفصحى المتحررة من ضوابط الإعراب

تظل اللغة العربية الفصحى هي المستوى الرفيع والوعاء الذي يستوعب الثقافة العربية

تدريس اللغة العربية لغير الناطقين بها يراوح بين الفصحى والمحكية

كوّن خطاباً قصصياً ذا ملامح جمالية

إدريس الخوري.. علامة فارقة في القصة المغربية



مدينة الدار البيضاء



صالح لبريني

يمثل إدريس الخوري علامة فارقة في مسار القصة القصيرة بالمغرب، ملتزماً بها ومخلصاً لها.. نذر حياته الإبداعية لرعاية هذا الجنس الأدبي، دون السقوط في شراك ما ظهر من تشكّلات كتابية في النوع السردي، بل ظل وفياً للقصة القصيرة، كجنس أدبي بإمكانه تشكيل عوالم متخيلة، تستمد وجودها النصي والجمالي من واقع المجتمع كنسق ثقافي، اجتماعي، سياسي، اقتصادي. ولعلّ هذا سمة القاص الخوري، في ما خلّفه من تجربة قصصية غنية؛ بتيماتها النصية البعيدة عن التصوير المباشر، بقدر ما أسّس لخطاب قصصي ذي ملامح جمالية شحنته بأبعاد ودلالات متنوعة.



إدريس الخوري

وما نروم من خلف هذه الوقفة التي أعتبرها التفاتة متواضعة في حق هذا المبدع، الذي تم تغييب تجربته في المناولات النقدية في الآونة الأخيرة، يتجلى في الاقتراب من تجربته القصصية قدر الممكن، لكشف ما تزخر به من تجديد وجدة، فهذا القاص شكل إلى جانب المحمدين شكري وزفزاف، ثالوث القصة المغربية في ستينيات القرن الماضي، ويمكن القول إن هؤلاء القصاصين هم المؤسسون الأوائل للفن القصصي بالمغرب.

والخوري متعدد الاهتمامات، فنجده يكتب المقالة الصحافية والأدبية بأسلوب مختلف عمّا هو مألوف؛ وبلغة نشتم منها رائحة الباروديا المثيرة للضحك والتأمل، وقد بدأ مشواره الإبداعي بكتابة الشعر، غير أنه طلّقه إلى غير رجعة، لينغمس في كتابات أخرى كالخاطرة والنقد الفنّي والقصة، التي تبقى الجنس الأدبي المعبّر عن حياته الأدبية.

واللافت في تجربته الإبداعية، هذا الانفتاح على الفنون التشكيلية، التي شغف بها وظل مخلصاً لها، ممّا وسم كتاباته بامتدادات هذه الفنون في الإبداع والحياة، فالعين التي يكتب بها عين تلتقط المشاهد بدقة واحترافية، إنها عين القاص التي ترتب فوضى الواقع وتسبكها بحنكة المبدع المالك لأدواته الأسلوبية، ولتصوّر في كتابة القصة نحت وجوده من المزج العميق بين الحياة والإبداع والواقع، وهذه الميزة قليلاً ما نعثر على كتّاب يمتلكونها.

ومن هذا المعطى يمكننا الحديث عن تجربة الكتابة لديه، تجربة تستقي كيانها الإبداعي من المعيش اليومي، ومن التجربة الذاتية، وتعانق أفق القصة النابعة من فرن الواقع الحامي والحارق بكل تشكيلاته المتناقضة اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً وسياسياً، فهذا الخليط الاجتماعي يعجنه إدريس الخوري بماء التجربة والرؤية الثاقبة، وثقافته الواسعة والمتعددة، فهو يعتبر مهمة الأديب تتجلى في الالتزام بقضايا المجتمع، وعدم التّحلحل عنه، فجاءت تجربته القصصية غنية بموضوعاتها، التي تحتفي بالواقع ومجرياته وإبدالاته، وتغيراته المخلخلة لليقينيات والكاشفة لحقيقة المجتمع المغربي.

ويشهد المشهد الثقافي المغربي، أن إدريس الخوري، كانت له ميولات صوب الفنون المسرحية والسينمائية والتشكيلية، ما منحه القدرة على اقتناص المشاهد والصور والحالات، بطريقة إبداعية خلاقة بجماليات

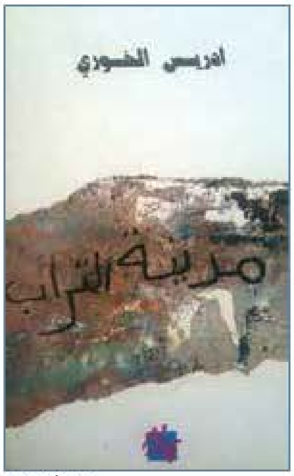
سردية تعطي الأولوية للمشهد والمرئي. وقد صدرت للكاتب العديد من المجاميع القصصية، وعلى رأسها: (حزن في الرأس والقلب)، (ظلال)، (البدايات)، (الأيام والليالي)، و(مدينة التراب). وكتب في الفنون البصرية، ومنها (فضاءات)، و(كأس حياتي). فمنذ السبعينيات والكاتب الخوري يبدع نصوصاً قصصية تحتفي بالواقع بكل حمولاته، وترسم شخصياتها بريشة الحكي الساخر، واللغة الماكرة واللعوب، ذلك أن الكتابة عنده: (ما هي إلا إبداع إنساني يمثل أداة الإنسان لفهم ورؤية الواقع: لأن كل عملية خلق وكل فعل بشري، إنما ينطوي حتماً على عملية إضفاء للمعنى على ما كان في الأصل خلواً من كل معنى)، كما قال الناقد عبدالرحمان التليلي، فالمعنى الذي يضفيه الخوري على نصوصه، يتمظهر في سبر أعماق هاته الشخصيات، والكشف عمّا يعتور المجتمع من اختلالات تثير الحيرة والقلق، والسؤال أيضاً، لذلك جاءت تجربته كتاباً مفتوحاً على هذا الواقع: منتقداً لظواهره المشينة، حالماً بواقع مختلف ومغاير للكائن، فالوعي الكائن مجتمعٌ يعجّ بالتناقضات، وإبداعه يؤكد الرغبة في امتلاك الوعي الممكن، الذي لن يتحقق إلا وفق رؤية للعالم تستلهم المعطيات الواقعية: وتحولها إلى متخيل زاخر بالمحلوم والمأمول، وتلك من خصائص الكتابة القصصية عند الخوري

وفي هذا السياق يؤكد إدريس الخضراوي أن ما يجعل إدريس الخوري مختلفاً عن باقي القصاصين المغاربة (هو أن النثر القصصي في شفافيته وهجنته وابتعاده عن القوالب اللغوية المكرسة، يظهر الأفق الذي تفترعه الكتابة القصصية في إنزال اللغة من عليائها البالغ التجريد، إلى مفردات اليومي والعابر كمتخيل قصصي يعيد بناء الذات والمجتمع والعالم) وبالتالي فالخوري كتاباته ملتصقة بالهم الاجتماعي ومنشغلة بأسئلته، والملتحمة باليومي، والمحتفية بأحلام وآمال الفئات الفقيرة التي تعيش وضعاً مزرياً الأمر الذي جعل تجربته / كتابته تنتمي إلى الكتابة الواقعية، إلا أن هذا التوصيف لا يدل على أن تجربته تعكس الواقع كما هو، بل تخلق وتبتدع واقعها القصصي بمسحة جمالية فنية، تبرز قدرة الكاتب على الحفر عميقاً في المجتمع، لإثارة الانتباه إلى الأعطاب المستشرية فيه.

فإدريس الخوري، انطلاقاً من أعماله القصصية، منح روحاً جديدة للقصة المغربية، من خلال الوقوف على تجربة الشخصيات في الحياة، التي تكشف بساطتها وهامشيتها ومكابداتها ومعاناتها عن صورة المجتمع، الذي يزداد ضيقاً عن أحلامها، ما يجعلها في صراع أبدي مع الواقع، كما تعرّي حقيقة الوضع المتأزم والمأزوم، فتأتي اللغة الموظفة تعبيراً وتجسيداً لعلاقة التوتر القائمة بينها وبين الواقع. والأكثر أنها لغة واضحة شفافة بعيدة كل البعد عن اللغة المتعالية، غير أنها لغة تحقق وجودها من واقع الشخصيات، فالإحساس بالغبن الاجتماعي، والظلم الاقتصادي، والإقصاء الثقافي، والتهميش السياسي، بارز يبثر النبذ، ويكثف أزمة المجتمع، ويزيد من الإفصاح عن الآلام، التي تعبر عنها هذه النماذج من الشخصيات المشخّصة لهذا الواقع. فالعوالم المتخيلة عوالم معتمة، حافلة بخلفياتها وتصوراتها التي تقذف بالإنسان خارج المجتمع. فاستدعاء شخصيات من الهامش الاجتماعي، واستثمار لغة سردية جريئة موغلة في القاع المجتمعي والمحرمات، ومحتفية بالعوالم السفلى، لا يعني إلا كتابةً تعرّي الواقع وتوجه رسالة لإصلاح أعطابه.

إن الكتابة، عند إدريس الخوري، منطلقها الواقع كإحالة تشحن النص بطاقة ممزوجة بالتلميح، وكاشفة عن العوالم المهمشة من المجتمع. وكل كتابة تبتعد عن هذا التوصيف كتابة ميّتة لا روح فيها ولا جدّة. والمتتبع لتجربة الكتابة القصصية لديه، يقف على هذه الملامح الواقعية، إذ جل مجاميعه القصصية تتمحور حول تيمات اجتماعية، كالأوضاع المزرية التي تعيشها المرأة الخادمة، حيث تتعرض لأبشع الممارسات اللاإنسانية، التي يعيش تحت نيرها المجتمع الغارق في أمراضه الاجتماعية.

من هذا المعطى: يمكن التأكيد أن إدريس الخوري، كاتب يكتب سيرة مجتمع معطوب ومستلب، بغية معالجة الاختلالات التي تعتوره على مستويات مختلفة. والجميل في تجربته، لغة السرد التي تتسم بالدهشة والمتعة، الأولى كامنة في قدرة الخوري على سبك الأحداث والوقائع بحبكة نلمس فيها الإبداع والتجديد، والخروج عن معيار القصة الكلاسيكي، من خلال بناء شكل قصصي يستجيب للحظة التاريخية، والثانية في طريقة القول: ذلك أن اللغة تسمو على اللغة العادية، إلى لغة تطفح بطراوة التعبير وطزاجة الأسلوب الممزوج بسخرية مبطّنة في الخطاب القصصي. هذه اللغة أسهمت في تصيير الواقع تخييلاً ينضح برؤية للعالم تجسّد بتبئير البنى الدلالية، كلغة سردية لفئة اجتماعية.



من أعماله

ظل وفياً للقصة القصيرة دون الوقوع في شراك الأجناس الأدبية الأخرى

يستقي تجربته من المعيش اليومي بكل تناقضاته

يشكل مع محمد شكري وزفزاف ثالوث القصة المغربية والمؤسس لها


شكري عياد


محمد زفزاف



نجوى بركات

صوّر أمورهم الحياتية بصدقية

شخصيات تشيخوف تشبهه

تدور معظم مسرحيات الكاتب الروسي المعروف أنطون تشيخوف (١٧ يناير ١٨٦٠– ١٥ يوليو ١٩٠٤)، في ريف كئيب وروتيني لا تعدو الأحداث فيه زيارة طبيب أو مفتّش ضرائب، حضور عرض لكتيبة عسكرية، أحاديث عادية أو أموراً صغيرة مماثلة تلقي لحين حجراً في مياه الحياة الراكدة، فترتعش صفحتها قليلاً، قبل أن تسترجع أسَنَها وركودها.

فمسرحية (الأخوات الثلاث) ترتكز على سؤال أوحد أساسي: ما هو معنى الحياة؟ وإذ يجيب بعض الضباط على تساؤلات الأخوات بالقول: (هل ترين الثلج المتساقط؟ ما معنى ذلك؟)، نكتشف جواً ثقيلاً وشعرياً، يضاف إليه الدوار الذي يصيب الشخصيات عندما تجد نفسها في مواجهة عبثية الشرط الإنساني. وقد يكون الأخ الفاشل هو الأكثر تجسيداً للشعور هذا بالضياع حين يصرخ قائلاً: (لا نفعل سوى الأكل، الشرب، النوم، ومن ثم الموت)...

وفي (بستان الكرز)، نشهد انحدار أرستقراطية كسولة ونشوء رأسمالية ضارية، من خلال مصير عائلة تسلّم مصيرها الحطّابون ومروّجو بيع البيوت، في حين تروي (النورس) عبثية المصير الإنساني حيث لا يوجد مشروع كبير لم يعرف الفشل عاجلاً أم آجلاً، وكل حلم مقدّر له أن ينكسر أمام عقبات الحياة اليومية. هكذا تتشارك الشخصيات، على اختلافها، حدساً يشي بفشل تجاربها الغرامية والفنية، وتحلم بشغفها بدل أن تحياه.

أما (الخال فانيا)، فتروي قسوة الخيبة من تجارب الفشل التي مر بها الإنسان، وإدراكه عجزه عن تغييره!. فهي تتحدث عن البروفيسور الدجال الذي يوهم الجميع بأنه عالم شهير، دافعاً ابنته صونيا وخالها فانيا إلى تمويله من إدارة ملكية صونيا التي ورثتها عن أمها الراحلة، قبل أن يكتشف فانيا بعد فوات الأوان، دجل البروفيسور الذي أنفق عليه إرث ابنة أخته.

وفي مطلق الحال، فإن شخصيات تشيخوف المسرحية، كما القصصية، هي نفسها في العالمين: بيروقراطيون، وملاكون مفلسون، وأطباء وقضاة متورّطون، مذعورون يتلقون الضربات ممن لوّثوا سمعتهم. إنهم في الغالب سكّيرون، كسالى، أغبياء، وإذا كان لدى بعضهم شيء من الذكاء، فهو سيغرق في العدم من جراء الغوص المستمر في أعماقه. حتى الأبناء يرثون سيئات آبائهم ويرضخون لمصائرهم. إنهم كنوارس تهيم بلا هدف، بعضهم يعود إلى زوجة لا يحبها، وبعضهم الآخر يضع حداً لحياته. (شخصيات تشيخوف كلها تخشى النور، كلها وحدانية، تخجل من يأسها وتدرك أن البشر غير قادرين على مساعدتهم) حسب الفيلسوف والكاتب (شيستوف).

> تناول في قصصه ومسرحياته عوالم الشخصيات المختلفة والمتنوعة

ومع ذلك، تبقى عوالم تشيخوف، على تشاؤمها وسوداويتها وقسوتها، موسومة بالعطف والحنان، شاعرية وحساسة. فقد رأى الكاتب مكسيم غوركي في رسالة إليه، (أنت تنجز عملاً هائلاً في قصصك الصغيرة من خلال إيقاظ العياف من هذه الحياة الراقدة، المحتضرة... حكاياتك هي أيضاً تقناف منحوت بأناقة، ممتلئ بكل نكهات الحياة)، مضيفاً في مناسبة أخرى: (لم يفهم أحد مثل تشيخوف،

وبهذا الوضوح والدقة والبصيرة، الجانب التراجيدي في أمور الحياة الصغيرة. ولا أحد قبله عرف كي يظهر بهذا القدر من الحقيقة القاسية لوحة الحياة التي تدور في الفوضى الرداءة البرجوازية الكئيبة). أما تولستوي الكبير، الذي لم يكن يعترف بموهبة تشيخوف المسرحية، فقد كان معجباً به راوياً: (يرمي الكلمات في الهواء كيفما اتفق، لكنه كرسّام انطباعي، يحصل على نتائج رائعة بضربات ريشته).

وحياة أنطون تشيخوف، كحياة شخصيات مسرحياته، لم تحوِ أحداثاً مهمة أو مغامرات خارجة عن المألوف، فقد ولد في قرية بعيدة وكانت طفولته حزينة، ثم درس الطب، واكتشف أن لديه شغفاً كبيراً بالأدب، قام بعدد من الأسفار، عانى مرض السلّ ودخل المستشفى عدة مرات، وتزوج متأخراً قبل وفاته بثلاث سنوات. باختصار، كانت حياته روتينية، واجمة، موزّعة بين العمل والعلاج والفواتير، مع وجع لازمه طويلاً وجعله يبصق الدم ويمضي أياماً كئيبة، وحيداً، أسير فراشه، متسائلاً عن معنى الحياة، ومقاوماً في الآن نفسه مرضه للاستمتاع بكل لحظة ينتزعها عنوة من براثن الموت: (وحدهم الأشخاص غير المبالين قادرون على رؤية الأمور بوضوح، على أن يكونوا عادلين وأن يعملوا)، هذا ما كان يقوله الرجل الذي ضحى بكل شيء من أجل عمله، متنازلاً عن الحياة ومتعها لكي يكتب، لكي يحتمي بالأحرى من خطورة العواطف والأحاسيس.. فلم يكن تشيخوف كاتباً يعطي دروساً في الأخلاق وكيفية العيش، بقدر ما كان يرصد تفاصيل الحياة بتواضع وبساطة وحياد، على الرغم من أن مسرحياته تعلّم الكثير.

(في طفولتي، لم أعش طفولتي) يقول.. هو الذي كان يحرس حانوت والده السمّان حتى ساعات متأخرة من الليل، يفرغ من واجباته المدرسية، ليراقب المارة ويستمع إلى أحاديثهم، وهو يقاوم النعاس. لقد كان والده قاسياً وعنيفاً، يستخدم السوط، ثم يركع أمام صور القديسين. هكذا نشأ الصغير أنطون، بين المدرسة والكنيسة والحانوت، في عائلة مؤلفة من ستة أطفال يعيشون في منزل يؤجّر أحياناً الغرف لغرباء بسبب ضيق العيش. وحين بلغ سن المراهقة، راح يدرّس بعض أبناء الأثرياء، إلا أن وضع العائلة تدهور اقتصادياً بعد هرب الوالد إلى موسكو خوفاً من السجن لعدم قدرته على إيفاء دين مترتّب عليه، فتبعته العائلة، وبقي أنطون ابن السادسة عشرة وحيداً، ليصفّي الأمور المالية ويرسل إليهم ما يتمكن من إنقاذه.

وبرغم طبيعته الحيوية، الفرحة والساخرة، لم يكن أمامه سوى الانضباط والصرامة كي يستمر في مساعدة العائلة، فيرسل شهرياً بضعة روبلات، ويردّ مراسلاً أخاه: (ثمة شيء لم يعجبني في رسالتك: لماذا تصف نفسك بأخ صغير عاطل وتافه؟ تفاهتك ورداءتك، هل تدري أين عليك أن تشعر بهما؟ ربما أمام الرب، أمام الروح، الجمال والطبيعة، ولكن أبداً أمام البشر حيث يجب أن تعي كرامتك).

عام (١٨٧٩) التحق أنطون بعائلته في موسكو، فإذا بالوضع الاقتصادي يسوء وكبار إخوته قد أدمنوا الشراب، فتكفّل بالعائلة وحسّن مستوى عيشها من خلال نشر بعض النصوص في مجلة فكاهية. عند بلوغه (٢٠) عاماً، كان قد نشر تسعة نصوص، وبعد خمس سنوات، بلغت منشوراته (١٢٩) بين مقالة وقصة قصيرة. عام (١٨٨٤)، أنهى دروسه في الطب.. (الطبّ هو زوجتي الشرعية، الأدب عشيقتي، عندما أضجر من الواحدة، أمضي ليلي مع الأخرى).

بدأ تشيخوف يمارس الطب، ولم يألُ جهداً لمعاونة المعدمين والمعوزين، فقد سافر إلى حيث يتم إرسال الأسرى الروس والمحتاجين في برد قطبي، وعالج ضحايا الكوليرا، وناضل ضد الجوع، من دون أن يلتزم سياسياً أو حزبياً، مطالباً بالاحتفاظ بحرية آرائه التي يمليها عليه ضميره. وبرغم كثرة انشغالاته، استمر يكتب وينشر حتى اشتهر اسمه في روسيا بعد نيله جائزة بوشكين وهو في الثامنة والعشرين. ومع ذلك، فقد بقي كتوماً، منسحباً، لا يعرف الكثير عن حياته العاطفية، هو الذي استمر لوقت طويل يرفض الالتزام بعلاقة عاطفية، متسلّحاً ببرودة تحفظ حريته الداخلية. إلا أن صحته راحت تتدهور، فعاد يبصق الدم بعد فترة تحسن، وفي هذه الفترة القاتمة، وقع في الغرام، فتزوّج عام (١٩٠١) الممثلة أولغا كنيبر، ولم يكن يدرك حينها أن ثلاثة أعوام فقط هي كل ما تبقى له. في الرابعة والأربعين من عمره، توفي أنطون تشيخوف وهو بين ذراعي زوجته أولغا، التي أخذته إلى الغابة السوداء للعلاج، متلفظاً بجملته الأخيرة بالألمانية: (إني أموت...).

حياته أشبه بمسارات شخصياته الحياتية وأفكارهم وسلوكياتهم

لم يحاول أن يعطي دروساً في الأخلاق وكيفية العيش بقدر ما كان يرصد الناس وتفاصيل حياتهم

مارس الطب وكتب الأدب وبقي مستقلاً دون أن يلتزم سياسياً

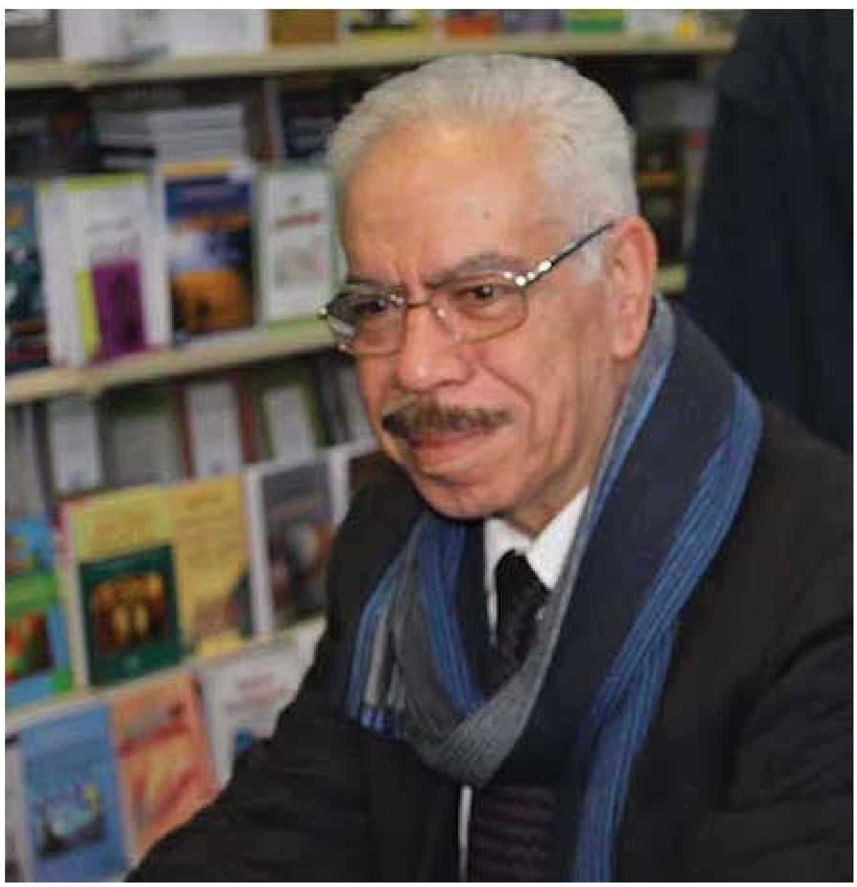
جماليات المكان المفقود سر إبداعه

يحيى يخلف: أعيش جرح الوطن والشتات والمنفى

بعد عبدالرحمن منيف وصنع الله إبراهيم والطيب صالح وإدوارد الخراط وإبراهيم الكوني وبهاء طاهر، ذهبت جائزة ملتقى القاهرة للرواية العربية في دورته السابعة للكاتب الفلسطيني يحيى يخلف، الذي يعد أحد المؤسسين للرواية الفلسطينية، منذ انطلقت إبداعاته في منتصف سبعينيات القرن الماضي.



ضياء حامد



يحيى يخلف من مواليد طبريا بفلسطين، ولد عام (١٩٤٤)، هاجرت أسرته إلى الأردن بعد النكبة، فعاش في الأردن ودرس في مدارسها، يحمل شهادة دار المعلمين برام الله، وليسانس آداب من جامعة بيروت العربية. عمل في التدريس والصحافة، ثمّ انتقل الى دمشق وبيروت، انتخب عام (١٩٨٠) أميناً عاماً للاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين، ونائباً للأمين العام للاتحاد العام للأدباء العرب. عُيّن عام (١٩٨٧) مديراً عاماً لدائرة الثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية. شغل منصب وزير الثقافة في السلطة الفلسطينية من (٢٠٠٣-٢٠٠٦)، أصدر العديد من المؤلفات في الرواية والقصة، منها: (المهرة، نورما ورجل الثلج، نجران تحت الصفر، تلك المرأة الوردة، تفاح المجانين، رباعية البحيرة، جنة ونار، راكب الريح).

وحصد العديد من الجوائز منها جائزة دولة فلسطين للآداب عام (٢٠٠٠) ووسام الميدالية الذهبية من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (أليكسو ٢٠١٢).

- بداية لو تحدثنا عن طفولتك لتي قضيتها كلاجئ.. عن مرحلة الطفولة وكيف ساهمت هذه المرحلة في بناء وتكوين شخصية الروائي يحيى يخلف؟

- خرجت من جرح النكبة الفلسطينية عام (١٩٤٨).. فقدت الوطن وعاشت عائلتي في الشتات وتشظت الهوية، عشت شقاء الطفولة لكنني تعلمت في مدرسة الأهل ما لم أتعلمه في المدارس، تعلمت الوطنية وحفظت ذكريات الأهل عن بلدي المحتل وحكايا قريتي (سمخ) الواقعة على الشاطئ الجنوبي لبحيرة طبريا، تمنيت المعيشة في الفردوس المفقود، وجماليات المكان الذي دمره الاحتلال، ومواسم الحصاد، وارتباط البحيرة بالحياة اليومية، البحيرة التي سطحها يشبه بطن الغزالة، البحيرة التي تعيش في باطنها أسماك المشط والمرمور، وعلى ضفافها الزهور وأشجار الدفلى وطيور النورس. وكان والدي مزارعاً، يحدثني عن الحصاد الوافر، وعن الأبقار التي تلد عجولاً في كل ربيع.

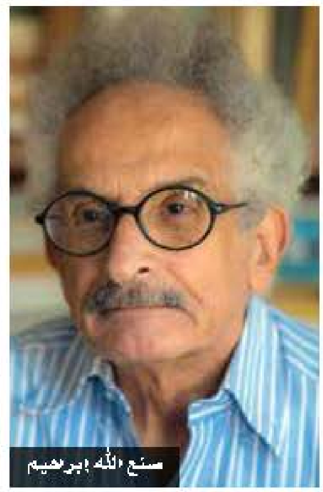
وكان اللاجئون يعيشون الشقاء ونحن منهم، لكن كان هناك دفء العائلة، وحنان الأبوين، فكانت طفولتي أيضاً طفولة البيت الدافئ، بيت الطفولة الدافئ الذي يتحدث عنه باشلار صاحب كتاب (جماليات


بهاء طاهر


إبراهيم الكوني


الطيب صالح


أميل حبيبي


صنع الله إبراهيم


غسان كنفاني


رجاء النقاش


جبرا إبراهيم جبرا

المكان)، والذي يعتبر بيت الطفولة هو الخزّان الذي يغرف منه المبدع إبداعه.

من خزّان بيت الطفولة كتبت العديد من الأعمال الروائية، منها رواية (تفاح المجانين)، و(تلك المرأة الوردة)، ومنها رباعيتي الروائية (بحيرة وراء الريح، ماء السماء، جنّة ونار، ونهر يستحم في البحيرة).

وقريتي (سمخ) من القرى التي دمرها الاحتلال، لكنّي في رواية (بحيرة وراء الريح) أعدت بناءها بمعمار فني جميل وفريد.

- بدايتك كانت مع القصة، وكانت البداية مع (المهرة)، لماذا تركت القصة واتجهت لكتابة الرواية؟

– فتحت مجموعتي القصصية (المُهْرة) الطريق إلى دروب الإبداع الروائي، فأصدرت روايتي (نجران تحت الصفر) التي نجحت وانتشرت وتوالت طبعاتها، واعتبرها الاتحاد العام للأدباء العرب واحدة من أهم مئة رواية عربية صدرت في القرن العشرين، وقدمتني إلى صدارة المشهد الروائي العربي في أواخر السبعينيات. لكني لم أهجر القصة القصيرة إلاّ بعد أن سحرني السرد الروائي فيما بعد. أصدرت في نهاية السبعينيات مجموعتي الثانية وعنوانها (ذورما ورجل الثلج).

واصلت كتابة الرواية، وغمست ريشتي بمداد قضيتي الفلسطينية، وكتبت روايات توافرت بها عناصر فنية عالية. لقد وجدت الرواية هي الوعاء الذي يتسع لتراجيديا النكبة، وبطولة قيم الكفاح المسلح، وحنين وأنين ودقّات قلب شعبي.

- (رباعية البحيرة) تشمل أربع روايات وهي: (بحيرة وراء الريح، ماء السماء، جنة ونار، ونهر يستحم في البحيرة)، كيف ترصد من خلالها كفاح الشعب الفلسطيني من أجل الحرية والاستقلال؟

– روايات رباعية البحيرة جزء أساس من مشروعي الروائي.. هي واسطة العقد فيما سبقها وما تلاها من روايات. والبحيرة هي

من خزين ذاكرة الطفولة وأجواء الفردوس المفقود في قرية (سمنح) وبحيرة طبريا كتبت جل أعمالي

بحيرة طبريا في الجليل الشرقي الفلسطيني، والبحيرة ومحيطها تمثل جماليات المكان ومخزون الذاكرة لوقائع وأحداث وشخصيات وحكايات تتوالد وترصد دقات قلب الشعب الفلسطيني الذي واجه ويواجه مكر التاريخ. صمد شعبنا في معركة صراع البقاء واسترداد الحقوق وقدم البطولة والفداء والتضحيات. وروايات هذه الرباعية تغطي مراحل زمنية مختلفة، من النكبة إلى الشتات إلى الثورة المسلحة، إلى مرحلة العمل السياسي وتأسيس السلطة الفلسطينية.

في هذه الروايات غمست ريشتي بمداد سيرورة القضية الفلسطينية وكفاح الشعب الفلسطيني، وجميع هذه الروايات هي عن ملحمة كفاح شعب.



مع وزيرة الثقافة المصرية

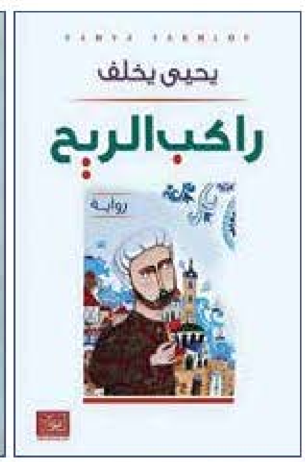
- في روايتك (راكب الريح) كان هناك ثمة تغيير عما تقدمه كروائي من رصد للذاكرة والحاضر واستشراف المستقبل، ولكن كان فيها بنية جديدة ومختلفة، ابتعدت عن الحاضر أكثر من مئتي عام، فما سبب هذا التغيير؟

– عدت إلى يافا في العهد العثماني، إلى القرن الثامن عشر، وإلى غزوة نابليون على فلسطين، وكانت يافا حينها أهم مدن البحر المتوسط، ومفتوحة على بحر (إيجة) والحضارة الهيلينية، كانت مدينة تنوع ثقافي وتزهو بمعمارها المملوكي والعثماني وأسواقها وبحرها وأسوارها.

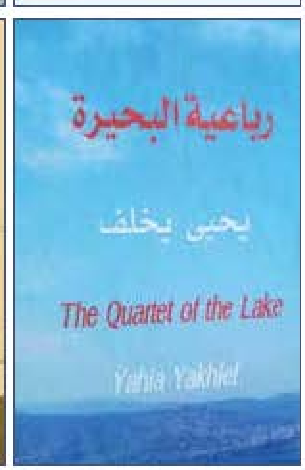
وتجد في الرواية شخصية الشاب (يوسف) الفنّان المختص بالرسم والنقش والتزويق والمعمار، في داخل هذا الشاب طاقة نارية، يقول له رجال الدين إن قريناً يسكن بداخله، هذا القرين يستيقظ في لحظات الحب والحرب.. الرواية، عبارة عن رحلته الأسطورية من يافا إلى دمشق إلى الأناضول، حيث يمر في طريقه بتجارب في أجواء الفنتازيا والتخييل الساحر، إلى أن يلتقي بالحكيم الهندي، الذي يجمع حكمة الشرق في كتاب تنويري، يمثل الأديان والمعتقدات ليقدمه إلى نابليون، من أجل أن يلتقي الشرق بالغرب، وتلتقي حكمة الشرق بالتنوير في الغرب. لكنّ نابليون صاحب مدونة التنوير يبقى غازياً، يغزو مصر ويكمل غزوه إلى فلسطين، وفي طريقه إلى عكّا يمر بمدينة يافا ويرتكب مجزرة فظيعة.

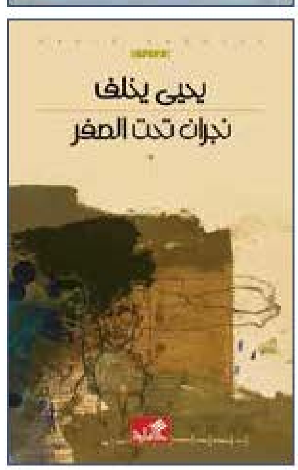
بدأت بكتابة القصة القصيرة ولم أهجرها إلا بعد أن سحرني السرد الروائي

رواية (نجران تحت الصفر) اختيرت من ضمن أهم مئة رواية عربية في القرن العشرين









من مؤلفاته

والشاب يوسف يتلقى علاجاً للطاقة الكامنة في أعماقه من قبل الحكيم الهندي، فيشارك في معركة عكا ضد نابليون الذي يتلقى أكبر هزيمة في تاريخه الحربي على أسوارها. والرواية تندرج في تيّار الواقعية السحرية التي هي بضاعتنا والمستمدة من كتاب (ألف ليلة وليلة)، اقتبسها كتّاب أمريكا اللاتينية، وغابت عنّا.

- هل تتفق مع المقولة السائدة: إن الرواية الفلسطينية تأثرت كثيراً برحيل غسان كنفاني؟

– غسان كنفاني أدخل الرواية الفلسطينية بوابة الإبداع، ويعتبر من روّاد الإبداع الروائي الفلسطيني والعربي.. مسيرته كانت كفاحاً ونجاحاً، رحل باكراً وعمره (٣٦) عاماً عندما اغتاله جهاز الموساد الإسرائيلي، ولو امتد به العمر لكان بمثابة نجيب محفوظ فلسطين. ولا أعتقد أن الرواية الفلسطينية تأثرت سلباً برحيله، فقد واصل أدباء آخرون الكتابة، ومنهم جبرا إبراهيم جبرا، وأميل حبيبي، كما أن كتّاباً آخرين أعادوا تأسيس الرواية الفلسطينية، ومنهم أنا. لم تتوقف الرواية المصرية بعد رحيل نجيب محفوظ وقبله توفيق الحكيم، وإنما تواصلت بتدفق وبلا انقطاع.

- ماذا عن علاقتك بمحمود درويش الذي وصفته بأنه رفيق درب؟

– كان محمود درويش من أعز أصدقائي،



أثناء التكريم

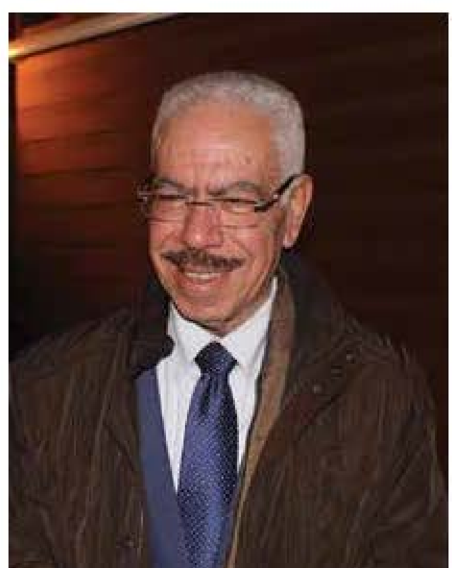
التقينا في بيروت في أوائل السبعينيات من القرن الماضي، وكان في قمّة تألقه. وكنا معاً في قيادة الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين، وكان لنا حكايات وقصص ونوادر كتبتها ونشرتها بعد رحيله، وسافرنا معاً في مهمات ثقافية إلى أماكن وعواصم شتى. وكان محمود يحب مصر ومثقفيها، وكان للناقد الكبير رجاء النقاش الفضل في التعريف به، والكتابة عنه قبل أن يغادر الأرض المحتلة، رجاء النقاش وغسان كنفاني، هما اللذان قدماه إلى المشهد الثقافي قبل أن يكون معروفاً ومشهوراً. ومحمود لم يكن أهم شاعر فلسطيني أو عربي، وإنما كان شاعراً عالمياً. محمود درويش مبدع استثنائي.. محمود درويش غزال يسكنه زلزال.

- حصدت العديد من الجوائز كان آخرها جائزة ملتقى القاهرة الدولي للإبداع الروائي، ماذا تعني لك الجوائز؟

– أعتز وأفخر بجائزة القاهرة للإبداع الروائي العربي، التي حصلت عليها بإجماع لجنة التحكيم، وأعتبرها أهم جائزة عربية بقيمتها المعنوية، إذ حصلت عليها قامات روائية عالية، مثل عبدالرحمن منيف والطيب صالح وبهاء طاهر، وقامات أخرى أثرت الرواية العربية. وكنت قد حصلت على جوائز وأوسمة في السابق، لكن جائزة ملتقى الإبداع لها خصوصية نابعة من خصوصية مصر، حاضرة الثقافة العربية التي منها تعلمنا، ومنها كان زادنا.

وجدت في الرواية الوعاء الذي يتسع لتراجيديا النكبة وقيم الشعب الفلسطيني ونضاله ضد الاحتلال

لم تتأثر الرواية الفلسطينية سلباً بغياب غسان كنفاني برغم إبداعه وتواصلت بتدفق متميز



يحيى يخلف



د. عبدالعزيز المقالح

ذاتية المُتنبي في شعره

لم يمتدح شاعرٌ عربيٌ نفسه كما أمتدح أبو الطيب المتنبي نفسه. وقد قيل إنه كان يشارك ممدوحيه في النصيب الأوفر من الإشارة إلى ذاته المتفوقة وقدرته على اجتراح المهم والعميق من القول. وكان من حقه، وقد توافر له هذا القدر من الإعجاز الشعري، أن يرتقي بهذه الذات إلى أعلى ما تستطيع الكلمات أن تصل إليه. وليس غريباً بعد ذلك أن يقول عن نفسه:

إن أكُــن معجبــاً فعجبُ عجيبٍ
لا يــرى فــوق نفســه مــن مزيــد

هذا هو المتنبي الذي كان يرى نفسه بلا ند ولا ضريب. لقد مدح الشعراء أنفسهم بأبيات محدودة أو بقصائد محددة، لكن المتنبي نشر نفسه على كل شعره، وأمدّه الخيال الخصب ليكون طرفاً مهماً في كل ما يكتبه من شعر عن الآخرين، أو عن الطبيعة ومفردات الأشياء. وما ديوانه، في أغلب قصائده، إلا عرف وترجيع على تطلعات النفس الكبيرة التي فاض إعجابها وتسامى إلى حد قوله:

تغرّب لا مستعظماً غير نفسه
ولا قابلاً إلاَّ لخالقه حكما
يقولون لي مَا أنت في كل بلدةٍ
وما تبتغي؟ ما أبتغي جلّ أن يُسمَى

ولست أدري لماذا نبحث عن بيت هنا وأبيات هناك والديوان في أغلب قصائده، كما سبقت الإشارة، انعكاس لهذا الشعور المتضخم بالذات والمتعالي على الممدوحين تعاليه على كل شيء يقف في وجه هذا الإعلاء المتصاعد للذات. وفي حال إعادة النظر إلى القصيدة التي عاتب فيها سيف الدولة قبل مفارقته له والفرار من حلب إلى مصر، في هذه القصيدة ومطلعها (وا حرَّ قلباه) لا نراه يذكر سيف الدولة إلا في المطلع، أما بقية القصيدة فهي إشادة بالذات وإعجابٌ بالنفس، ربما استوحى ذلك من شعرٍ على درجة عالية من الصفاء والإعجاب الكبير بذات الشاعر. ومن ذلك:

الخيل والليل والبيداء تعرفني
والسيف والرمح والقرطاس والقلمُ
أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعت كلماتي من به صممُ

وفي كتابه (معجز أحمد) يشير صاحب الكتاب أبو العلاء المعري إلى أن المتنبي كأنما يشير إليه في هذا البيت. ولم يكن المعري وحده هو الذي تملكه حب المتنبي، بل شاركه كثيرٌ من الشعراء في هذا الإعجاب، ولم تؤثر أصوات الحاقدين فيه بالتقليل من أهميته وإثبات أنه شاعر لكل العصور، وهو ما كان وراء تلك الحملة التي ترددت حتى وصلت إلى عصرنا، وهي (شاغل الناس)، و ربما كان عصرنا أكثر العصور انشغالاً بهذا الشاعر وقصائده.

ولقد احتشد حول ديوانه المئات من المعجبين والخصوم. وكان طه حسين، وهو الناقد الأول والأبرز في عصرنا، قد أفرد للحديث عن المتنبي كتاباً كاملاً بعنوان (مع المتنبي) حمل فيه طه حسين حملات شعواء

> **رأى المتنبي نفسه بلا ندّ ولا ضريب وتسامى بمدح نفسه**

على هذا الشاعر شاغل الناس والحياة، ولم يعترف له سوى بالقليل مما يستحق من ثناء وإعجاب، وقد انشغل طه حسين في كتابه بالحديث عن عصر المتنبي وغموض انتمائه وكونه لم يشر إلى والده، وإنما أشار فقط إلى جدته. وكأن المتنبي كانَ معنياً بالتأصيل لعائلته والحديث عن آبائه وأجداده، وتلك مهمة لا علاقة لها بوظيفة الشعر ودور الشاعر. وقد قاد هذا التحامل غير الموضوعي إلى ردود فعل عاصفة لدى محبي هذا الشاعر الكبير. ويبدو أن طه حسين قد تمنى بعد أن تلقى تلك العاصفة النقدية أن لا يكون قد أصدر كتابه هذا بالطريقة والأسلوب اللذين ظهر بهما، فالتحامل والقسوة شديدة الوضوح ليس من صفات الناقد الموضوعي الحريص على أن تكون أحكامه، مهما كان حظها من القبول أو الرفض، مقبولة ومحل رضا معقول. ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن المتنبي، وهو يمتدح نفسه ويفضلها على كل ممدوحيه، لم يكن ينسى أنه يكتب شعراً، وشعراً بديعاً وخالداً؛ لذلك فقد جاءت تلك التعبيرات الذاتية على قدر كبير من الشعرية العالية التي تشد إليها مشاعر المفتونين بلغة الشاعر وما حملته من فن وإبداع:

وما الحياة ونفسي بعد ما علمت
أن الحياة كما لا تشتهي طَبَعُ
ليس الجمال لوجه صح مارنه
أنف العزيز بقطع العز يجتدعُ
أأطرح المجد عن كَتِفِي وأطلبه
وأترك الغيث في غمدي وأنتجعُ
والمشرفية لازالت مشرفة
دواء كل كريم أو هي الوجعُ
وفارس الخيل من خفت فَوَقَّرَها
في الدرب والدم في أعطافها دفعُ
وأوحدته وما في قلبه قلق
وأغضبته وما في لفظه قذعُ

هكذا هو المتنبي في مدائحه ورثائه، وما أشعاره في كل الحالات التي تمر به أو تمر بالآخرين إلا تعبير عن هذا الموقف الذاتي، وهو لا يعترف كما قال في قصائد أخرى سوى بالسيف والوقوف في وجه الجبابرة مثلما في قصيدته الرائعة المشهورة:

أطاعن خيلاً من فوارسها الدهر
وحيداً وما قولي كذا ومعي الصبرُ
ولا تحسبن المجد زقاً وقينةً
فما المجد إلا السيف والفتكة البكرُ
وتضريب أعناق الملوك وهامها
لك الهبوات السود والعسكر المَجرُ

وهذا المعنى لا يختلف كثيراً عما جاء في قصيدة أخرى يمتدح فيها سيف الدولة بالظاهر، بينما يمتدح فيها ذاته بما لم يسبق لشاعر أن امتدح نفسه بمثلها. ومن خلال الإشارات السابقة والاقتباسات الشعرية المرافقة، يتبين لنا هدف هذه القراءة والتتبع العابر لما أسفرت عنه القصائد عن ذاته المتضخمة في حب الذات وحب النفس لا مثيل له عند شاعر آخر غير المتنبي وإعلائه المبالغ فيه لمزاياه الشخصية. ولعل الموضوع يحتاج إلى دراسة شاملة تستوعب هذا المنحى في شعر أبي الطيب المتنبي، ولا مبالغة أن نقول إنه المنحى الأبرز والأظهر من مناحي هذا الشاعر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس.

ويرى بعض النقاد المعاصرين أن أبا الطيب أنصف نفسه بالمدائح الخاصة، أو بتلك التي تأتي من خلال امتداحه للآخرين، فما أكثر الشعراء الذين يواجهون بالنكران والإهمال ولا يجدون إنصافاً، ولهذا فلم يكن هذا الشاعر مُبالغاً في قوله:

سيعلم الجمع ممن ضَمَّ مجلسُنا
بأنني خير من تسعى به قدمُ

وقوله:

إذا ترحَّلتَ عن قوم وقد قدروا
أن لا تفارقهم فالراحلون همُ

وقوله:

ما أبعد العيب والنقصان عن شرفي
أنا الثريا وذان الشيبُ والهرمُ

هكذا أنصف أبو الطيب نفسه وتولى الرد على الواقع غير المنصف، وبالمناسبة فإنني، وهذا رأيي الشخصي، أنكر أن يكون المتنبي هو صاحب القصيدة البائية التي تهجو (آل ضبة) لأنها بعيدة جداً عن أسلوبه وطريقة تفكيره، ولا أشك أنها من مكائد الخصوم الذين كانوا سبباً في مصرعه.

في قصيدته (و احرّ قلباه) لم يذكر سيف الدولة إلا في مطلعها وفاض بالإشارة لذاته

وصف نفسه بأنه شاعر لكل العصور وشاغل الناس من مريدين وخصوم

أفرد عميد الأدب العربي طه حسين كتاباً حمل فيه على المتنبي

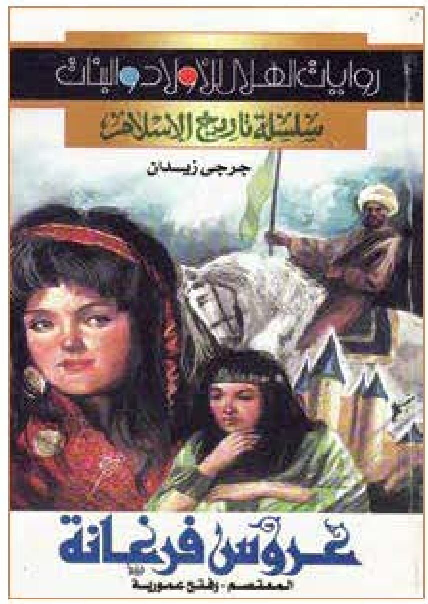
تمزج بين الأدب والتاريخ

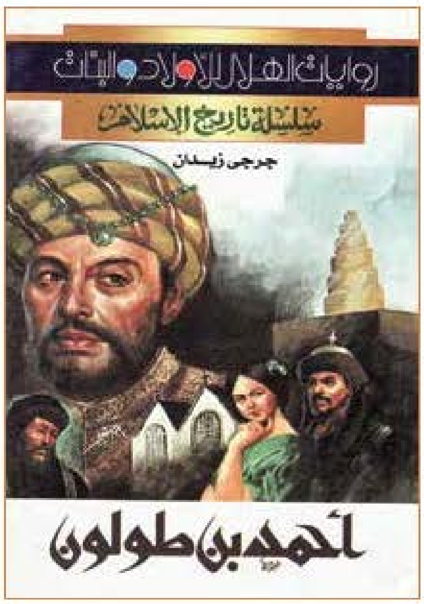
الرواية التاريخية.. تستلهم الماضي بأحداثه وشخصياته

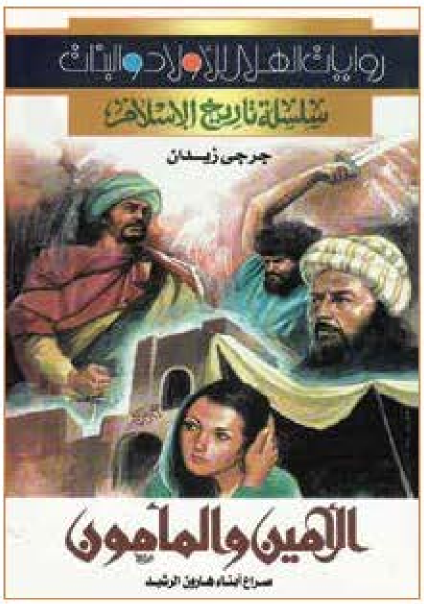


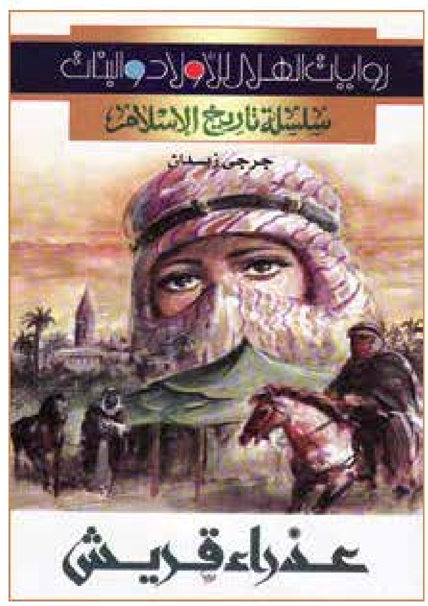
د. حمداوي قدور

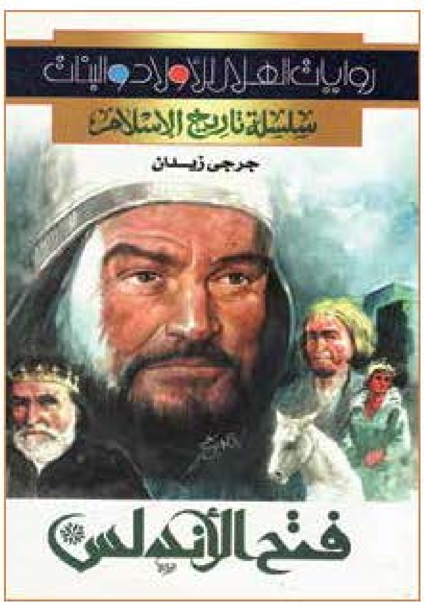
تُعدّ الرواية التاريخية أحد أهم أنواع الرواية بصفة عامة، وقد لاقت رواجاً كبيراً منذ نشأتها في الوطن العربي، ونالت الكثير من إعجاب القراء وترحيبهم، لما تحمله من روح الفخر بالماضي العربي العريق والحنين إليه، وقد مرّت بمراحل متعددة، وتعرضت إلى الكثير من التغيرات والتحولات الموضوعية والفنية منذ نشأتها إلى اليوم، إلا أن ما يجب تأكيده، هو أنها ظلت وفية للتاريخ الذي يعتبر أهم رافد نهل منه الكتاب واستعانوا به في إنتاج عدد مهم من الروايات التاريخية، التي تستلهم الماضي وتستدعيه لأغراض متعددة.

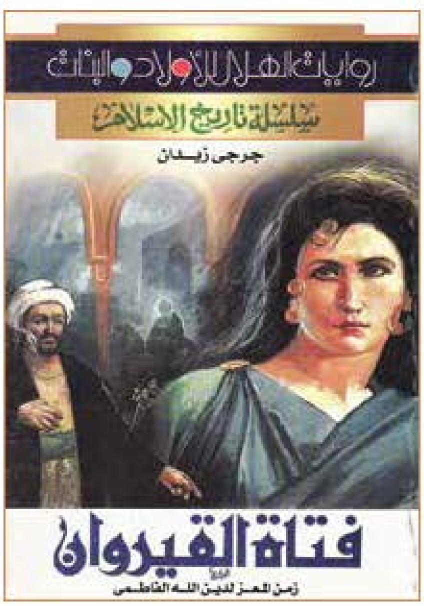












وتبدو أهمية هذا الجنس الأدبي بأشكاله المتنوعة، في أنه يتعلق بالماضي التاريخي والتراثي والحضاري للأمة العربية والإسلامية، الأمر الذي يتصل بهوية الأمة اتصالاً مباشراً، ويعبر عن أصالتها وعراقتها واستمرار وجودها.

والرواية التاريخية في الوطن العربي ظهرت مع بدايات القرن العشرين تقريباً، حيث كانت عملية استنبات الرواية بوصفها جنساً أدبياً؛ يشهد محاولات عديدة تسعى إلى ترسيخ جذوره وتطويره بما يتلاءم مع الذوق العربي، سواء من خلال الترجمة، أو التعريب، أو غيرهما، كما أن هذه المرحلة كانت تشهد بداية نهضة علمية وثقافية في شتى المجالات، وبالتالي كانت الرواية بصفة عامة، والرواية التاريخية بصفة خاصة قناة مهمة في هذا المضمار؛ إذ جذبت الكثيرين إلى دائرتها، بغرض اكتساب المعلومات والمهارات الأسلوبية، والتعرف إلى شخصيات تاريخية أثرت في مسيرة الأمة وحركتها.

والرواية التاريخية تعرف، كما جاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بأنها (سرد قصصي يرتكز على وقائع تاريخية، تُنسج حولها كتابات تحديثية ذات بعد إيهامي معرفي، وتنحو غالباً إلى إقامة وظيفة تعليمية وتربوية). ويعرفها معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب على أنها (سرد قصصي يدور حول حوادث تاريخية وقعت بالفعل، وفيه محاولة لإحياء فترة تاريخية بأشخاص حقيقيين أو خياليين أو بهما معاً).

ومن خلال التعريفين السابقين، يظهر لنا أن الرواية التاريخية، كما أكد محمود أمين العالم في كتابه (البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة)، هي تاريخ متخيل خاص داخل التاريخ الموضوعي. وقد يكون هذا التاريخ المتخيل تاريخاً جزئياً أو عاماً، ذاتياً أو مجتمعياً، فقد يكون تاريخاً لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة، أو لجماعة، أو للحظة تحول اجتماعي إلى غير ذلك. وبرغم الاختلاف في الطبيعة البنيوية الزمنية بين المتخيل والموضوعي، فإن بين الزمنين أو التاريخين علاقة ضرورية، أكبر من تزامنهما، هي علاقة التفاعل بينهما. فبنية الرواية لا تنشأ من فراغ، وإنما هي ثمرة للبنية الواقعية السائدة الاجتماعية والحياتية والثقافية


محمد فريد أبوحديد


جورجي زيدان


فرح أنطون

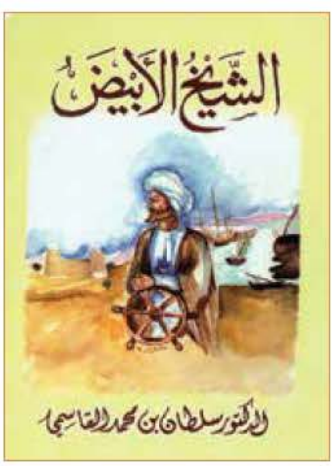

عبدالحميد جودة السحار

على السواء، وهي ثمرة بلغة التخييل لا بلغة الاستنساخ والانعكاس المباشر.

هكذا إذاً نرى أن العلاقة بين الرواية التاريخية والتاريخ علاقة وطيدة، بالتمعن فيها نستكشف وجود قطبين أساسيين في قيامها هما التخييل والحقيقة؛ ففي مجال التخييل يُستبعد البطل التاريخي ويضع الروائي نفسه بدلاً منه، وهذا الشكل الروائي شكل تخييلي إبداعي، يقدم حقيقة فنية احتمالية، تعبر عن صدقها الفني بأساليب ثلاثة معروفة هي: الإمتاع، الإقناع، والتأثير. أما في مجال التاريخ؛ فلا بد أن يلبس البطل لبوس المؤرخ، ما يفرض الأمانة العلمية في تقديم الحقيقة الموضوعية، وسرداً مباشراً لا أثر للتخييل فيه، وإن كان المؤرخ مضطراً أحياناً لاستخدام مخيلته في ترميم بعض الثغرات في الحقائق التاريخية، فإن مخيلته تستند إلى سياق تاريخي، بحيث يبدو هذا الترميم منسجماً مع الدلالات العامة والخاصة للمرحلة التاريخية، لذلك فإن مخيلته مقيدة وليست مطلقة كما هي حال مخيلة الروائي.

ومن أبرز كتاب الرواية التاريخية في

تحمل روح الفخر بالماضي العريق والحنين إليه وتستدعيه لأغراض تتعلق بالأصالة



رواية «الشيخ الأبيض»

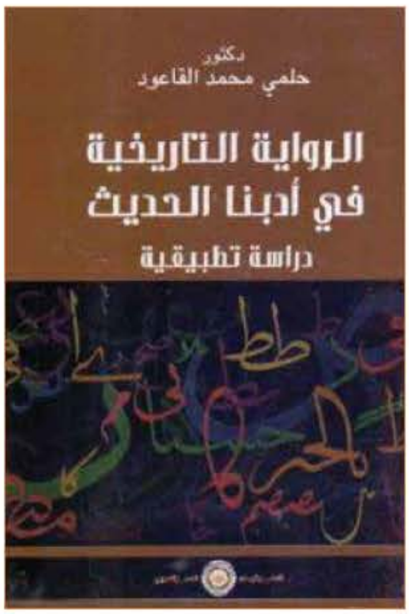
الوطن العربي، نجد جورجي زيدان، ومن مؤلفاته: (شارل وعبدالرحمن– عذراء قريش– أبو مسلم الخرساني: سقوط الخلافة الأموية– الأمين والمأمون– العباسة أخت الرشيد– فتاة القيروان...)، ونجد إبراهيم الإبياري فيما كتبه حول تاريخ الدولة العباسية: (مغيب دولة– ميلاد دولة– نهاية المطاف– قيام دولة– عذراء البصرة)، وكذلك عبدالحميد جودة السحار في: (محمد رسول الله والذين معه– أميرة قرطبة– قلعة الأبطال)، وعلي الجارم: (غادة رشيد– هاتف من الأندلس– فارس بني حمدان، شاعر ملك)، وأحمد كمال زكي: (أسامة بن منقذ– الأصمعي– الجاحظ– فارس الفرسان)، وسليم البستاني: (زنوبيا– بدور)، وفرح أنطون: (أورشليم الجديدة)، وأحمد شوقي: (لادياس الفاتنة)، ومحمد سعيد العريان: (قطر الندى– شجرة الدر– على باب زويلة)، ومحمد فريد أبوحديد: (الملك الضليل– المهلهل سيد ربيعة– زنوبيا ملكة تدمر).

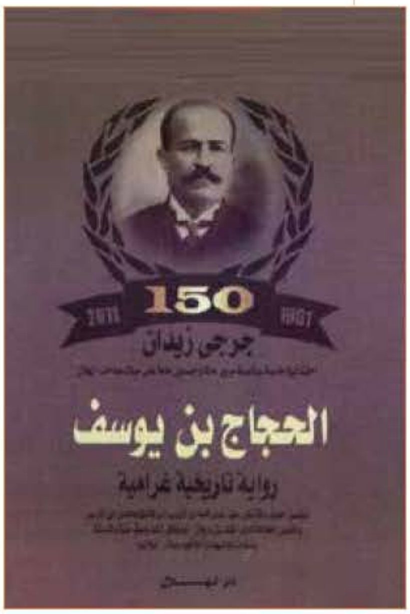
لقد استطاع هؤلاء الرواد، أن يكتبوا رواية تاريخية ناضجة فنياً، تحققت فيها عناصر البناء الروائي المتكامل لغة وحواراً وشخصية وحدثاً وحبكة وتشويقاً، واستطاعوا في الوقت نفسه أن يوظفوا أحداث التاريخ وشخصياته، وبذلك أنتجوا روايات تخدم قضايا معاصرة، مع الاحتفاظ للتاريخ بحقيقته وطبيعته.

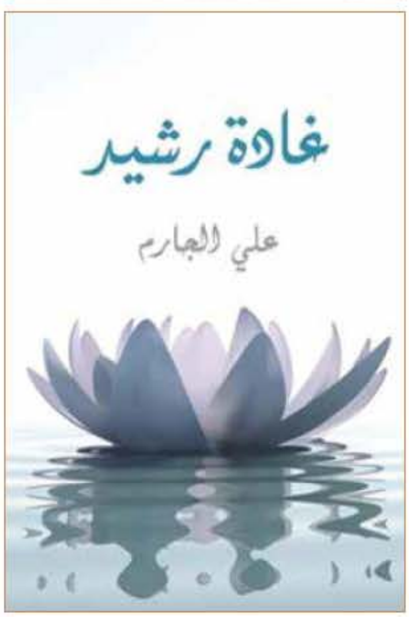
يمكننا القول إذاً إنَ الرواية التاريخية هي نتيجة امتزاج التاريخ بالأدب؛ فالتاريخ، كما صرح عبدالحميد القط في كتابه (بناء الرواية في الأدب المصري الحديث)، ما هو إلاَ حقائق مجرَدة لوقائع تاريخية معينة، سواء كان الأمر يتعلَق بالحوادث أو بالشخصيَات، بيد أنَ هذا التاريخ المجرد عندما يدخل بنية أساسية تعتمد عليها الرواية يأخذ شكلاً جديداً؛ بحيث يصبح عنصراً فنيَاً من عناصر تكوين الرواية، فيخضع حينها لكاتب الرواية الذي يفسره وفقاً لمزاجه الشخصي. لذا؛ فإن كتابة الرواية التاريخية محفوفة بالمزالق، لأنَ الشخصيَات في التاريخ لها وجود محدد، أو بعبارة أخرى هي معدَة سلفاً، وكذلك الأحداث التاريخية والمكان والزمان وغيرها، وعلى الفنَان أن يصوغها صياغة جديدة، لا أن ينقلها كما هي في التاريخ، وهذا العمل هو الذي يجعل اتخاذ التاريخ مادة للرواية عملاً مشروعاً.

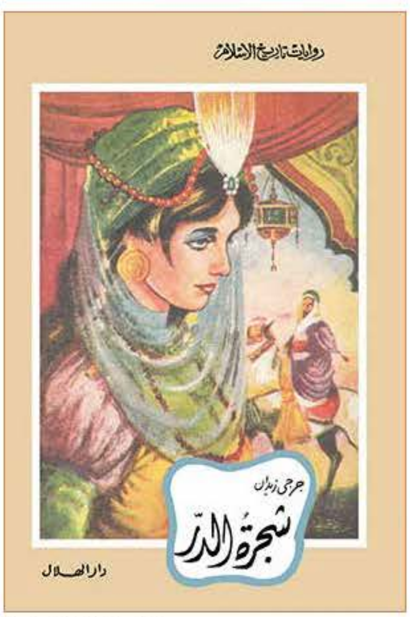
في الختام؛ نخلص إلى أن الرواية التاريخية هي جنس أدبي يقوم بشرح الأحداث بمزيد من الحيوية والعاطفة، دون الوقوع في السرد التاريخي البحت، فهي يمكنها إحياء الماضي وغرس مواده في حياة جديدة، واختراق الشخصيات الرئيسة في فترة من الفترات واختصار الوصول إليها، فالرواية التاريخية صارت من أكثر وسائل التهذيب، وأصبح الغرض من تأليفها، إما تمثيل الفضائل على كيفية تقرب من الحقيقة بقدر الإمكان، وتوقيعها على أسلوب يؤثر في ذهن القارئ وقلبه معاً، وإما بسط أخلاق بعض الأمم في عصر من العصور، وإما نشر حقائق تاريخية يثقل على الناس مطالعتها في قالب التاريخ، ويسهل في قالب الرواية.

شكل تخيلي إبداعي يقدم حقيقة فنية احتمالية تعبر عن صدقها بالإمتاع والإقناع والتأثير









من الروايات التاريخية



مفيد أحمد ديوب

الإجابة عن الأسئلة الصعبة وثقافة السلم

في الحديقة الخلفية لذاكرة العالم، وقائع تاريخية تُدهش البشر حين تعرّفهم إليها، وفي مكتباته أسرار وحقائق هي كنوز ثمينة لجماعات البشر الذين يعيشون مأزقاً وجودياً وحضارياً مع تحديات عصرهم إن استطاعوا الكشف عنها واستلهامها، كما أن في أدراج تلك المكتبات تجارب ثرية بدروسها ومعانيها، وفيها الكثير من الإجابات عن الأسئلة الصعبة التي قد تُنقذ الشعوب (المتخلفة) من تخلفها، والجماعات المنغلقة من حصارها..

تلك الدروس والإجابات بانتظار من (ينزلها من تلك الأدراج ويضعها على طاولات البحث والدراسة)، كما كانت رغبة أديسون. وقد يكون إنزال أفكار فلسفة السلم وتجارب الشعوب في نضالها السلمي ضد العنف وضد أنصاره، ونقل تلك الأفكار من أدراج المكتبات وطرحها أمام شعوبنا اليوم أمراً بالغ الأهمية، خاصة ونحن نشهد تصاعد نزوع التطرف والتعصب، والحركات العنفية في مجتمعاتنا، وتكاثر راياتها المختلفة، وهي تهدّد مجتمعاتنا!

نحن نعلم أن العنف ليس من طبيعة الإنسان بعد ولادته، بل هو صناعة ثقافية بشرية، وبضاعة فكرية مُسبقة الصنع، تتم تنشئة الأجيال عليها بالتربية وبالتعليم وفي المناهج والجامعات، وفي شروط موضوعية مناسبة، بدءاً من الجهل والتجهيل، مروراً بالفقر واستفحال التناقضات الاجتماعية، مروراً بغياب الحريات ومصادرة الحقوق، وصولاً إلى عالم الخوف على الوجود والحياة..

ذاك العنف الذي يُعتبر ظاهرة تاريخية قديمة قدم الصراع الاجتماعي، وموروثاً متأصلاً في ذهنية الأفراد والجماعات البشرية، الذي يفضي أيضاً إلى التعصّب والانغلاق، وذاك التعصّب الذي يُفضي بدوره إلى الكراهية والعدائية، ويغلق الدائرة بالعنف ذاته الذي ابتدأ منه، وهكذا تتكرر دورته الدائمة التي لا يمكن كسرها إلا بنشر ثقافة السلم وتنشئة الأجيال عليها، وتوفير فضاء الحرية المناسب لتفعيلها وتشرّبها، وذلك يتطلب: تشكّل مبدأ الاعتقاد والإيمان لدى جماعة بـ(امتلاك الحقيقة) واحتكار ملكيتها لأفراد تلك الجماعة دون سواهم، أو أن سقف تلك الحقيقة وذاك (الوعي) يقف عند حدود سقوفهم ومعاييرهم التي وضعوها، وهذا يفضي بدوره إلى اتهام الآخرين بعدم امتلاكها، أو الخروج عنها، ما يُشرعن لتلك الجماعة امتلاك (الحق) في فرضها عليهم بالقوة، وتسويغ بالوقت ذاته مبادئ إلغاء الآخر والاعتداء عليه، أو عدم الإقرار بوجوده أو بحقوقه، وصولاً إلى كراهيته واعتباره عدوّاً تتوجّب إبادته، وانتهاك حقوقه..

مبدأ وغاية (امتلاك القوة) وأدوات السيطرة بهدف الهيمنة على الأمم بالقوة، والهيمنة على البشر وإقصاء الآخرين، وفرض الإرادات والمصالح، والنظم الأيديولوجية والسياسية على الآخرين، ما يجعل العنف مهيمناً على ذهنية البشر، ويجعله محور ثقافتهم.

ثقافة عنفيّة سائدة ومهيمنة، وتربية سلطويّة محافظة، وعدم تقدير مكانة الإنسان، وعدم احترامه، أو عدم إدراك قيمته، والنظر إلى الإنسان بصفته عبداً مُسخّراً لخدمة جهة ما، أو لعدة جهات، أو لعدة مشاريع. وعدم إدراك قيمة الحياة والعيش في هذا العالم، أو اعتبار الحياة لا قيمة كبيرة لها، أو اعتبارها مجرّد محطة عبور، وعدم احترام الزمن أو تقدير قيمته.. وعدم احترام حق حياة الكائنات الأخرى، وعدم تقدير قيمة وجودها في هذه الطبيعة، وعدم احترام الطبيعة ومكوناتها.

ثقافة مرفوضة تجاه المرأة.. تقزّم مكانة المرأة وتهمّشها، وتنزع سمات الأنسنة عنها، وتبتغي تحويلها إلى سلعة للبيع والشراء، ووسيلة لقضاء الحاجات، وممارسة أقسى وأبشع أشكال العنف المعنوي والجسدي، والتمييز العنصري تجاهها..

ثقافة إقصائية تعتمد مبدأ: (إما أنت معنا، أو أنت ضدنا وخصمنا)، يترسخ في الذهنية، ويتجلى في السلوك والعلاقات، وفي تقسيم البشر على حدود هذه النظرة الإقصائية، وتنشئتهم على نزوع الحرب والعنف ضد الآخر.. واعتماد موازين ومقاييس في النظرة وفي الحياة لقياس قيمة الأشياء والأشخاص، قائمة على المنفعة فقط، وعلى ما تقدّمه تلك الأشياء والأشخاص من منافع وتلبية حاجات فقط، وبالتالي يفضي ذلك إلى تسويغ مبدأ أن كل شيء مُسخّر لخدمة ومنافع تلك الفئة الاجتماعية المهيمنة.

ثقافة منغلقة على ذاتها ومتكورة على مفاهيمها وتصوراتها! تعتمد مفاهيم التعصب بأنواعه العديدة:

– التعصب العرقي، والتعصب الديني، والتعصب الطائفي، والتعصب الثقافي، والتعصب السياسي. وغيرها من تلك الآفات التي تفتك بمجتمعاتنا العربية، وتهددها باندلاع الصراعات، وتفتيت المجتمعات والهوية الجمعية، تلك الآفة التي تتسم جميع أنواعها بدرجة عالية من الانغلاق، والجمود، والتصلب الفكري، والخضوع للجماعة، والعدائية للجماعات الأخرى، ورؤية العالم في إطار جامد من الأبيض إلى الأسود، مع ميل إلى استخدام العنف في التعامل مع الآخرين. حيث تحتل إرادة التغلب وإرادة الإقناع، وتفضي إلى الكراهية وإلى العنف، وجميعها تتعارض كلياً مع مفاهيم التسامح ومبادئ العيش المشترك، إذ يتسم المتعصبون بامتلاكهم أحكاماً مسبقة سلبية عن الآخرين، مصحوبة بسوء طوية عميقة وحقد شديد تجاههم، وهم شخصيات تعصبيّة سلطويّة، تتميز بأنها كارهة، وذات رؤية كونية عنيفة وعدوانية، ولديها تصوّر مثالي للهيمنة، وفكرها متجسد. كما يعرّف التعصب (بالحماسة العمياء لرأي أو مشاعر جارفة نحو شيء ما)، حسب تعريف قاموس لاروس الفرنسي. المصدر: التعصب ماهية وانتشار في الوطن العربي.

وهكذا نجد دور العنف وثقافته ومفاهيمه وتصوراته عن الذات وعن الآخر المختلف، وإسهامه الكبير في تشكيل التعصب والجمود والانغلاق، والذي يفضي بدوره إلى الكراهية والبغضاء، ومن ثم استكمال الدور والدائرة في الوصول إلى تشكل العنف من جديد، لتستكمل تشكيل (هوية النار)، أو (دائرة النار) التي تلتهم أبناءها قبل سواهم.

آفات تحيق بمجتمعاتنا العربية تسهم في التفتت وضياع الهوية

الرواية فن تجاوز الواقع

إبراهيم الجبين:

المكان بطل حقيقي في الرواية

تنوعت الحقول الإبداعية لإبراهيم الجبين شاعراً وروائياً وإعلامياً، فقد صدر له أكثر من كتاب، ومنها روايته (عين الشرق) وهي محور حوارنا، لنعرف منه كيف فكر في طرائق السرد وآليات النص الروائي، وما الجديد الذي احتوته الرواية من إمكانيات سردية وهي تقترب من توظيف الواقع الذي يعيشه بكل قسوته.



خضير الزيدي



- بتصورك هل تجاوزت الرواية نفسها في وقتنا الحاضر؟

– أعتقد أن فن الرواية تجاوز نفسه متطوراً بسرعة هائلة، مستفيداً من جملة تطورات طرأت على وسائل التعبير، وقبلها بالطبع على طرائق التفكير. ولهذا لا أجد في انصرافي لكتابة الرواية خيانة للشعر الذي منه انطلقت تجربتي، ومازالت تدور في فضائه، حتى إني أكتب الرواية كما لو كانت قصيدة، فتتوتر الروح مع التفاصيل كتوترها مع مفردات الشاعر، وليس هذا من طبع الكتابة الروائية المعتادة التي أَلِفَ الروائيون كتابتها بدم بارد.

- جعلت روايتك (عين الشرق) سيرة لوجع جماعي، هل يمكن أن تحل الرواية الحديثة بإمكانياتها السردية وتقنياتها بديلاً عن سجل التاريخ؟

– نعم يمكن أن تحقق الرواية الحديثة بإمكاناتها السردية بديلاً عن سجل التاريخ، لسبب أول وأساسي هو أن التاريخ بالأصل رواية لما حدث. مشهدية ووجهة نظر ووثيقة وسبك وصياغات. ولا أجد أن (الكامل في التاريخ) لابن الأثير إلا رواية مبهرة. ألا تذكر كيف وصف الحلاج بعيداً عن الرواية الرسمية؟ هذا نوع فائق من الرواية لم ينتبه إليه مؤرخو ولادة وظهور الرواية في العالم. الرواية هي السجل القادم للتاريخ، وقد تكون أكثر من ذلك.

- تشير إلى أن الرواية فن تجاوز نفسه، ألا تجد أن هذا الفن فتح باب الولوج إليه حتى مع من لم يحسن توظيف الحوادث اليومية واستثمارها في كتابة نص مثير الدهشة، وبالتالي نجد روايات كثيرة ولا نجد روائياً؟

– هذا صحيح.. لكنك لا تملك الحق بمنع الناس من الكتابة في حقل ما.. يمكنك أن تراقب المنتج، وتراكم ذلك المنتج عبر الوقت في النهاية لن أقول لا يصح إلا الصحيح. بل سيصح ما يصمد أمام رياح الاهتمام التي تهب من عقول القراء. هنا لا بد من الإشارة إلى إشكالية كبرى، نعيشها اليوم في الثقافة العربية تبدت بشكل مريع، وهي فقدان الثقة التام ما بين من تسمى بالنخب، وما بين القراء، أو بشكل آخر: الجمهور أو الشعوب أو ما تشاء. هذا الواقع عكس ترفعاً زائفاً مارسته وتمارسه تلك النخب التي هي الآلات المبدعة للروايات وغيرها من النتاجات. يظن هؤلاء أن الناس لا يقرؤون، لكن هذا ليس صحيحاً، وأنا شخصياً عايشته مع جميع أعمالي التي تلقاها القراء بدرجات متفاوتة، لكنهم قرؤوها. حينئذٍ لن يكون بإمكانك أن تقول إن الروايات الرديئة والقصائد الرديئة واللوحات الرديئة والأفلام والأغاني الرديئة ستعيش طويلاً.

- دعني أعد لروايتك، هناك احتفاء بالمكان بأدق تفاصيله، وهذا ما يجعلني أتساءل بأنك لم تبتعد عن دمشق، ألا تستدعي متغيرات الأحداث وانكسارها إعادة قراءة المكان وفرض نوع من المتخيل عليه؟

– المكان ليس مجرد فضاء تقع فيه الأحداث، بقناعتي هو بطل أساسي من أبطال الحكايات.. ولو جرت هذه الأحداث في مكان آخر، لكانت قد اتخذت مسارات مختلفة. والاحتفاء بالمكان هو رسم لائق كما أظن، لشخصية إضافية فوق الشخصيات، تلعب أدوارها باقتدار كبير. قبل الأحداث كتبت عن دمشق، وفي أثنائها كتبت عنها بالتناول ذاته، ولا أعرف كيف يمكن أن يكتب كاتب عن دمشق دون احتفاء. أما فرض المتخيل على المكان، فهو حسبما فهمت من سؤالك، تنزيل حدث من عالم الخيال على مكان واقعي. وربما كانت هذه حيلة من حيل الكتّاب، وقد تكون استسلاماً تاماً للواقع، فما يدريك أي التفاصيل مما ورد في روايتي (يوميات يهودي من دمشق) أو (عين الشرق) هي خيال؟ وأيها واقع؟ هذا متروك لبحث القارئ وحده، ولدرجة نشاط وعيه! هل يبحث فيما بين يديه؟ أم يركن إلى أنه مجرد خيال.

- مع هذا أتساءل لماذا سحر المكان الدمشقي دون غيره يستهويك؟

– دمشق مكان قديم جداً.. ضارب في البعيد.. تمكن من الاحتفاظ بتكوينه دون أن يتأثر بصروف الدهر وتعاقب الآلاف من السنين وأنظمة الحكم والحقب. في هذا وحده سحر كاف ليغريك بالبحث فيه، عدا أن حياتي الخاصة في دمشق كانت دوامة من الخيال، وكأنها لم تكن.. فتنة هائلة ومرارة لا حدود لها. وحين وصلت إلى دمشق كنت لم أزل فتى، لكني كنت أولد في دمشق كل صباح. طوال أكثر من ربع قرن عشته فيها. حين تعيش في دمشق، حقاً، لا سائحاً أو عابراً أو مصاص دماء كما فعل كثير من الكتاب والفنانين الذين قدموا إليها، ستدرك أنك وسط العالم.

- كأنك في المكان المناسب؟

– نعم كأنك في المكان المناسب بالضبط للبدء باكتشاف الوجود والإنسان.. جدرانها وانكسارات معدن شبابيكها القديمة، حجارة طرقاتها وأقواسها، حتى حداثتها المتلعثمة.. حزام الفقر حولها.. ماؤها الفوّار ويمامااتها، أو ما تسمونها في العراق (الفخاتي)، كنّ صديقات الصباحات الدمشقية بالنسبة إلي.. مكتباتها القديمة وباعة الكتب على الأرصفة التائهون في عوالمها، وأولياؤها الصالحون. باختصار: هناك ما هو عريق حقاً، بينما العالم من حولها جديد.

- لهذا لجأت للكتابة والتذكير بالأقليات واستذكار ارتباطاتهم بدمشق؟

– بشكل أو بآخر كلنا مهاجرون.. من هو القعيد في مقامه؟ إنه ذلك المتخلف الذي يرفض مغادرة مسقط رأسه، متشبثاً بالمكان، خائفاً من التغيير. أهل دمشق بعضهم مهاجرون إليها من مكان ما، وهم كثر، وكذلك الحال مع المدينة في كل مكان.. هي لا تنشأ ولا تستمر إلا بالهجرة. الأقليات بالمعنى العددي لا تعني شيئاً، تحدثت عن الفكر الأقلوي الذي يرى نفسه ابن دائرة ضيقة صغيرة ومغلقة ومستهدفة. هذا الذهن لا تقبله مدينة كدمشق، لأنها تذيبك في مدنيتها. بالطبع يمكنك أن تعاندها وتبقى كما كنت في قريتك في أقاصي الجبال على سبيل المثال، لكنك ستدخل في المشهد الذي رصدته أنا. المفارقة التي التقطتها هي محاولة بعض القادمين إلى دمشق قهر تلك المدينة والاستمرار على الحال الذي كانوا عليه في الماضي. والأخطر أنهم لا يشعرون بضرورة التخلي عن ذلك الفكر.

- ما هو شكل الصراع وسببه؟

– هنا يصبح الصراع فوق الواقع، يصبح صراعاً مع التحضر وعليه.. مازلت أجد في مسألة يهود الشرق خزاناً كبيراً، يمكّننا من فهم ما حصل لنا خلال المئة عام الماضية وحتى الآن. وربما كان المثال الناصع في تجربة صديقي الراحل سامي المعلم، أو شيموئيل موريه الكاتب العراقي اليهودي الذي رفض أن يكون مستوطناً في فلسطين، وبقي يسمي نفسه (مهجّراً إلى إسرائيل)، وهو بالمناسبة أحد أبطال روايتي (عين الشرق)، ماذا لو بقي موريه في العراق، وتم التعامل معه على أنه ابن أقلية؟ ماذا لو كان موريه يصر على البقاء في بغداد والتصرف كابن أقلية مستهدف؟



من مؤلفاته

روايته (عين الشرق) سيرة لوجع جماعي وتشكل أسس الرواية الحديثة

المكان هو بطل أساسي في كل الحكايات والإسقاط على الواقع متروك للقارئ



دمشق



خوسيه ميغيل بويرتا

حول مفهوم الخيال..

> **المثالية التجاوزية في نصوص ابن عربي أكثر تكاملاً وتشعباً من تلك التي أفرزتها الرومانسية الأوروبية**

لدى ختام إحدى محاضراتي الأسبوعية في مادة تاريخ الفن الإسلامي، باغتتني طالبة بسؤال لم أكن أنتظره بأي حال من الأحوال، وهو عن مفهوم الحس والخيال كقوتين خلاقتين، وقفت عليه في مقالة لي حول علم الجمال بالأندلس. قالت إنها ظنت أن هذا المفهوم أتى به مفكرو وشعراء الرومانسية الأوروبية، أمثال شيلنغ (Shelling)، وشيلي (Shelley)، وكوليريدج (Colleridge) وسواهم ما بين نهاية القرن (١٨م) ومطلع القرن (١٩م)، واستغربت شيوع آراء مشابهة، وربما أقوى، في الأندلس وفي الوطن العربي سبقت (الحداثة) بقرون من دون أن يوجد أثر لها في الكتب الجامعية. أبديتُ لها فرحي باهتمامها بهذا الموضوع، الذي ليس بسهل على الإطلاق، واستطردت في محاولة استدراك بعض النقاط الرئيسية للرؤية الصوفية عن الحس والخيال الواردة في أعمال محيي الدين ابن عربي، وهو المؤلف الذي اجتذب أنظار تلك الطالبة برغم أنها لم تستطع لفظ اسمه. أول ما خطر على بالي هو مؤتمر (الفن والتصوف) الذي نظمه مدير مركز (سيرفانتس) في دمشق، المستعرب الإسباني كارلوس فارونا، في عام (٢٠٠١)، والذي شارك فيه التشكيليون، سامي برهان وسامي مكارم وخالد الساعي مع لوحات رائعة مستوحاة من حرف بعض كبار المتصوفين (رابعة العدوية والعطار وابن عربي، علاوة على القرآن الكريم نفسه).

آنئذٍ جرتُ حين طُلِبَ مني أن أحاضر في المسألة العويصة المطروحة في ذلك المؤتمر المنعقد في متحف دمشق الوطني؛ حينها آثرت لغة القصة وأسلوباً شعرياً لتفادي كلام المنطق، الذي لا بد أنه سيضيق عبارة القلب والمشاعر، وهي أصلاً اللغة التي مارستها الصوفية سعياً إلى تحرير الحواس والخيال من حبال العقل. في تلك الفرصة، كما حصل اليوم، بادرت بالإشارة إلى الفرق القائم بين المذاهب الفكرية، التي تعتبر الحواس كَبْلاً للارتقاء الوجودي أو مجرد نافذة للنفس مطلة على كثافة العالم، وبين المتصوفين، الذين يرونها أداة من أدوات القلب والخيال. في المنظور الصوفي الحواس تُقرِّب النفسَ من تجليات المطلق، والخيال هو المُلك البرزخي الذي تزول به وفيه المفارقات وحيث يدرك العارف جمالَ العالم. فعلى غرار ما لمع إليه شيلنغ، الذي لمحت إليه الطالبة، وهو صاحب (منظومة المثالية التجاوزية) (١٨٠٠م)، اعتبر صاحب (الفتوحات) أن الشعر يبدع (أعجب الصور) بجمعه بين الضدين، و(الجمع بين الضدين لا يمكن عقلاً) (ذخائر الأعلاق). بالنسبة لابن عربي (الشعر هو محل الإجمال واللغز والرمز والتورية)، ويختلف عن العلم لأن (الشعور مع غلق الباب، والعلم مع فتح الباب). الشعر هو بالتالي عند كل من المفكر الصوفي والرومانسي أكبر من الفلسفة؛ إنه، والفن عامة، فضاء إلغاء التضاد بين الأنا والطبيعة، بين الإنسان والمطلق، إنه أفضل سُبُل تجلي وحدة العالم في الصور ولذلك يطرب المرء بالفن طرباً جمالياً فريداً.

على كل حال، قلتُ لبعض من الطلاب أحاطوا بي خارج القاعة، إن (المثالية

التجاوزية) المتضمنة في نصوص (ابن عربي) تبدو لي أكثر تكاملاً وتشعباً من تلك التي أفرزتها الرومانسية الأوروبية، طالما يوظف الشيخ الأكبر كل مفاهيمه المتعلقة بالحواس والخيال والإلهام والشعر، ضمن جمالية كونية تدعو العارف والمبدع ليس إلى إدراكها فقط، بل وإلى خلقها أيضاً. الجمالية الأكبرية، إن جاز التعبير، تتسم بالدور المركزي الذي يقوم به فيها مفهوم المحبة الكونية: (فوصف الله نفسه بأنه يحب الجمال، وهو يحب العالم، فلا شيء أجمل من العالم وهو جميل والجمال محبوب لذاته، فالعالم كله محب لله وجمال صنعه سار في خلقه والعالم مظاهره، فحب العالم بعضه بعضاً هو من حبّ الله نفسه، فإن الحبّ صفة الموجود، وما في الوجود إلا الله، والجلال والجمال لله وصف ذاتي في نفسه وفي صنعه...) (الفتوحات، ٢، ١١٤). ويترتب عن هذه الفكرة أن (الأشياء، من حيث ذواتها (...) لا حسنة ولا قبيحة ولا محمودة ولا مذمومة، فالحسن والقبح والذم، أوصاف وضعية وضعها شرع وطبع بحكم ملاءمة أو منافرة، وناظر في كمال ونقص لا غير) (المصدر ذاته). ثمة، إذاً، مطلق يتجاوز عقل الإنسان، وبوسع الخيال تبديد التضاد بين القبح والحسن، وحتى بين الشر والخير، كما سيذهب إليه حفيد الرومانسية الألمانية نيتشه (Nietzche) ولكن في سياق دنيوي مختلف يتوق إلى (إنسان كامل) سيتصف أصلاً بالإبداع الفني الجبّار.

لذا نتساءل، كما تساءل آخرون من قبل، إلى أي مدى كان (شيلنغ) والرومانسيون وبعدهم نيتشه على دراية بالتراث الصوفي؟ نبهتُ الطلاب إلى أن مثقفي أوروبا كانوا منذ القرن (١٨م) على الأقل مطلعين على الكثير من النصوص الفكرية والدينية والصوفية العربية المترجمة، كما يلاحظ بوضوح عند غوته (Goethe) وهيغل (Hegel) وغيرهما، وذكرتهم أيضاً بأن المثقفين العرب كتبوا ويكتبون في أيامنا مراراً عن المسألة هذه، وإن لم تتداول كتاباتهم في أوساطنا الأكاديمية. على أية حال، لا بد أن نعي تباين الظروف التاريخية والثقافية، التي تمخضت عنها أفكار صناع الحداثة الأوروبية وأفكار أهل التصوف، وإن جمعهم الشوق إلى التملص من العقل وتنشيط الإبداع والانصهار في المطلق. هنا أعطيت الطلاب مثال مفهوم الخيال الذي اشتهر به كوليريدج (Coleridge) حين ميّز، تتبعاً لشيلنغ، بين (المخيلة)، كمجرد ذاكرة، وبين (الخيال) كـ(قوة توحيد) وخلق (سيرة أدبية، ١٩٨٧)، وهو مفهوم ربطه بعضهم بمفهوم الخيال لدى ابن عربي. هذا الربط مقبول به ولكن الشيخ الأكبر ذهب بمفهوم الخيال والإبداع الشعري اللاحق به إلى تخوم أبعد من الأفلاطونية المحدثة الفاعلة في الرومانسية، معتبراً الخيال (أوسع الحضرات وجوداً)، و(البرزخ الجامع بين بحر المعاني وبحر المحسوسات، وهو يجسد المعاني ويلطف المحسوس ويقلب في عين الناظر عين كل معلوم، فهو الحاكم المتحكم ولا يحكم عليه مع كونه مخلوقاً) (الفتوحات، ٣، ٣٦١). أو بصيغة أخرى محيِّرة فعلاً: (فالعالم متوهم ما له وجود حقيقي، وهذا معنى الخيال. أي خيِّل لك أنه أمر زائد قائم بنفسه خارج عن الحق وليس كذلك في نفس الأمر (...) فاعلم أنك خيال وجميع ما تدركه مما تقول فيه ليس إلا خيال. فالوجود كله خيال في خيال، والوجود الحق إنما هو الله) (فصوص الحكم، ١٠٣-١٠٤). في رمزية ابن عربي (أو في أسطورته، إن اعتمدنا على مفهوم شيلنغ الشهير)، وهي رمزية لا تضاهيها منظومة فكرية أخرى، عند الإبداع الفني الخيال يتصل بالحقيقة (المطلق) عبر تجليات أسمائها: (من اسم الباري يكون الإمداد للأذكياء المهندسين، أصحاب الاستنباطات والمخترعين الصنائع، والواضعين الأشكال الغريبة، عن هذا الاسم يأخذون وهو الممد للمصورين في حسن الصورة في الميزان) (الفتوحات، ٢، ٤٢٤). وهذا يحدث في سماء النبي يوسف، (سماء التصوير التام والنظام)، سماء الإلهام والإتقان الفني والشعري وسماء تعبير الرؤيا والجمال.

ينضم الشاعر مع شعره ونظمه في برزخ الخيال إلى حركية الإبداع الكوني ويغني وجوده والوجود بهاء وجمالاً. بكلمة واحدة، قلت للطلاب عند الوداع، الموضوع يستعصي استيعابه بلغة المنطق وعلى عجل، ولكن سرني أنكم استدعيتُموه إلى حرم هذه الجامعة.

تعمدت في محاضرتي الإشارة إلى الفرق القائم بين المذاهب الفكرية حول الحواس

اعتبر ابن عربي أن الشعر يبدع أعجب الصور بجمعه بين الضدين وهو ما لا يمكن عقلاً

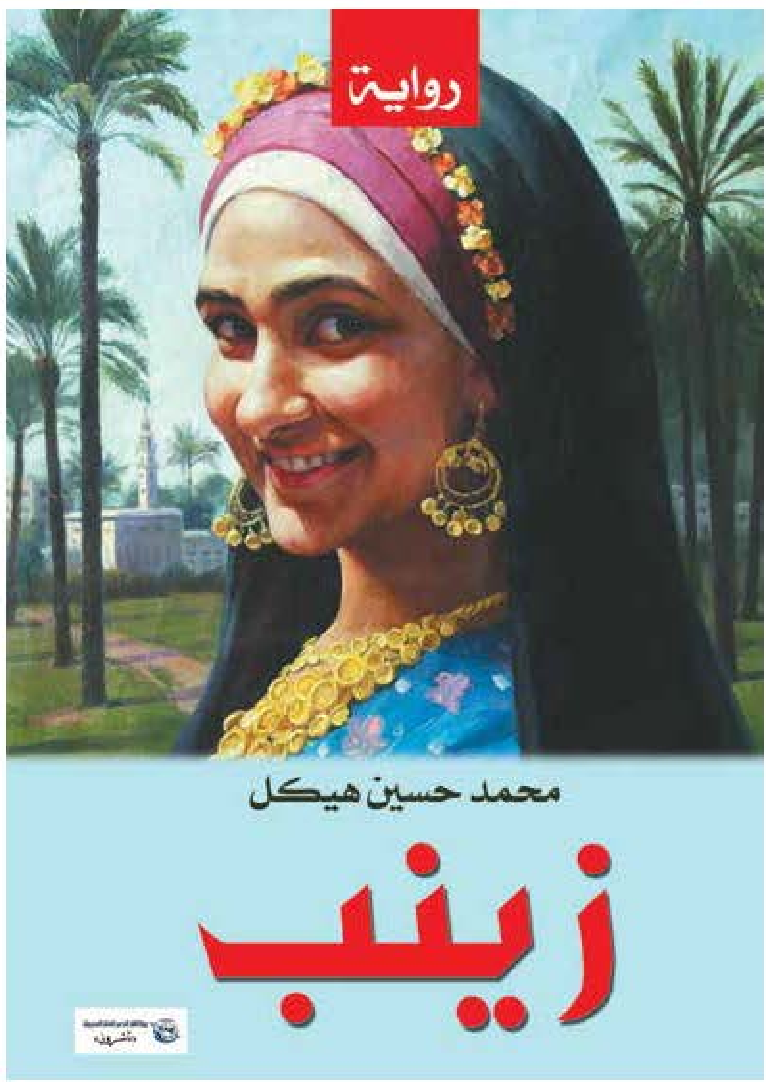
عند المفكر الصوفي والرومانسي يبدو الشعر أكبر من الفلسفة لأنه الفن

أعمال خالدة..

«زينب» لمحمد حسين هيكل
رواية رومانسيّة رمزية رائدة


عزت عمر

تعتبر رواية (زينب) للأديب والمفكّر التنويري المصري محمد حسين هيكل التي صدرت عام (١٩١٤)، الرواية الفنية الرائدة عربياً، مع العلم بوجود روايات عدّة سبقتها، ولكنها لم ترتق لتكون رواية فنية قياساً بزينب التي كتبت أيام بعثة مؤلّفها إلى باريس لنيل شهادة الدكتوراه في الحقوق، حيث كانت الجامعة الفرنسيّة مقصداً للنخب الثقافية والبعثات العلمية العربية الراغبة في تطوير بلدانها وفق النموذج الغربيّ، وبخاصة الحياة السياسية والدستورية، وكان الخريج الشاب قد عاد متأثّراً بأفكار جان جاك روسو والثقافة الليبرالية المتحررة، ولا سيّما مع هيمنة الرومانسية على الأدب، واعتبارها دعوة أخلاقية وجدانية متمرّدة على مآلات الثورة الصناعية، وعلى الاستعمار باعتباره ظاهرة لا إنسانية اتّسمت بالشراهة والجشع المتطلع لالتهام العالم، بما فيه تخريب الطبيعة ونظامها الحيوي.



(زينب) فتاة من الريف المصري تماهت من وجهة نظر كاتبها مع الطبيعة المشبعة بخضرة الحقول والمياه الوفيرة وطيبة الناس. وهي في الحقيقة رمز أنثوي جدير باهتمام الروائيين حتى يومنا هذا، ولعلّنا لا نذهب بعيداً في الإشارة إلى أنّ (زهرة) في رواية نجيب محفوظ (ميرامار) تشبهها في بعض خصائصها الرمزية، ولعلّ نجيب محفوظ احتذى نهج أستاذه بجعلها رمزاً لمصر كلّها، بكل ما تحيلان إليه من دلالات ترتبط بالفكر الليبرالي التنويري.

ومن هنا! فإنّ المقاصد الروائية ستبدو واضحة كوعي ارتبط بأفكار الحداثة المبكّرة مع طروحات رفاعة رافع الطهطاوي، وأفكار أحمد لطفي السيد، وبطبيعة الحال محمد حسين هيكل وطه حسين وأحمد أمين ونجيب ويوسف إدريس، وسواهم كثير..

ولعلّ أحد أسباب رغبة هيكل بتوقيع الرواية باسم (مصري فلاح) في طبعاتها الأولى، نابع من فكرة التنوير ذاتها لتعزيز حضور الريف المصري الذي كان يعاني ثقافة التهميش والتفرقة ما بين الريف والمدينة، لكنّ الروائي سيعترف بعدما انتصر على ذاته المترددة أنه مؤلّف زينب، وكان ذلك بعد أعوام كثيرة وبُعيد قيام السينما بإخراجها كأوّل فيلم صامت عام (١٩٣٠)، وفي هذا الصدد قال هيكل: (حتّى إذا رأيت الأستاذ محمد كريم يطلب إليّ إخراجها على لوحة السينما، ثمّ رأيت بعد ذلك عنايته بهذا الإخراج، لم يبق للتردد في إعادة الطبع محلّ، كما لم يبق سبب لمحو اسمي من الرواية بعد

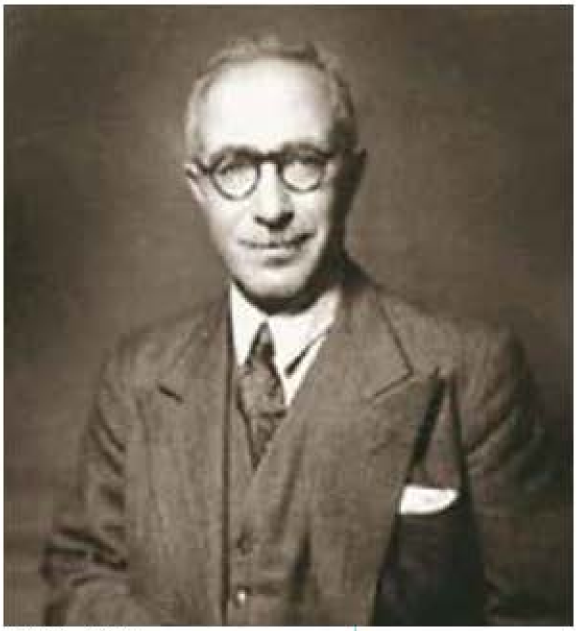
أن كتبت الصحف وعرف الناس جميعاً أنها لي).

استعان المؤلّف بالمنهج الرومانسي كأساس أوّلي لبناء روايته، وبخاصة ما للطبيعة من أثر في الحياة اليومية لمجتمع اكتسب صفاته منها.. مجتمع الطيبة والبساطة في قلب الطبيعة الخضراء التي تتوازى دلالياً في عطائها وخيراتها معه، مجتمع دأبه العمل لتحصيل رزقه، تصحبه أغاني الفلاّحين تعبيراً عن السعادة التي لا تنغّصها المنغصات المعروفة عادة في الرواية المصرية اللاّحقة من اضطهاد الفلاّحين واستغلال حاجتهم للعمل.

وقد يكون هذا المؤثّر أوّل ما سيلاحظه القارئ منذ شروعه بقراءة الاستهلال، إذ يتّضح له أن الروائيّ الشاب يمتلك لغة فيّاضة قادرة على الإحاطة بالمكان وحركة الشخصية فيه بدقّة وصفية تقليدية، يتابع من خلالها لحظة استيقاظ البشر والطبيعة وكائناتها استعداداً لاستقبال فجر يوم جديد يتخلله الأذان ولحظة استيقاظ زينب، راصداً حركتها في السرير والمنزل: (بعيون مايزال فيها أثر النوم، وكأن نسيم الصباح لم يدعها تترك مكانها، بل استندت إلى الوسادة وجاهدت أن تنظر).

والرواية إذ صنفت في حقل رواية (الشخصية)، كان لا بدّ من تركيز السرد على زينب التي سمّيت الرواية باسمها، تعزيزاً لحضور المرأة والأنوثة وخاصية الخصب والعطاء المتماثلة مع خصائص الطبيعة التي حولها.

تنهض زينب من نومها دونما تأفّف أو تذمّر لأداء واجباتها المنزلية قبل الذهاب إلى الحقل، وبطبيعة الحال، كانت أمّها قد سبقتها، وها هي عائدة إلى المنزل بعدما أدت عملها في تحويل ماء الترعة، بينما دخل الأب عائداً من الصلاة في المسجد لتجلس العائلة حول طاولة الطعام الريفية وتتناول الإفطار الذي تمّ إعداده. فيذهب الأب وابنه إلى الحقل، بينما تنتظر الأختان مجيء إبراهيم ليصحبهما إلى مزرعة السيّد محمود لقطاف القطن مع مجموعة من فتيات القرية، تبرز من بينهنّ زينب كشمس صباحية مشعّة، كتعبير أوّلي عن توجّهاته الرومانسية نموذجه في قوله: (وقد أبدعت الطبيعة في زينب وأعطتها بذلك تاجاً معترفاً به من كلّ صويحباتها... ها هي زينب في تلك السنّ ترنو إليها الطبيعة وما عليها بعين العاشق، فتغضّ طرفها حياء، وترفع جفونها قليلاً قليلاً لترى مبلغ دلّها على هذا الهائم، ثمّ تخفضهما من



محمد حسين هيكل

سبقتها روايات لم ترقَ لمستواها الفني وبعدها الفكري

(زينب) مثل (زهرة) في رواية (ميرامار) تعتبر رمزاً لمصر



رواية ميرامار



فيلم زينب

جديد، وقد أخذت مما حولها ما ملأ قلبها سروراً، وأضاف إلى جمالها جمالاً ورقّة).

ونظنّ أن فكرة التماهي هذه مقصودة بحدّ ذاتها كوعي جديد ينطلق من احترام الأنوثة باعتبارها مصدراً أساسياً للإحيائية المواجهة لسياسات الجشع التي امتدت إلى الطبيعة وخلخلة نظامها الحيوي، ولينسحب هذا الوعي باتجاه المقاصد الاجتماعية، وعلى نحو خاص علاقة الرجل بالمرأة بما هي كائن وكيف ينبغي أن تكونه.

ومن هنا؛ فإن علاقة الحبّ ما بين زينب وإبراهيم كانت ضرورية لتفعيل الحالة الدرامية، ومنطلقاً لأحداث الرواية، تضاف إليها حبكات صراعية بحضور الشخصيتين المتنافستين: حامد وحسن، وهما من طبقة الملاّك، إذ سرعان ما تنتشر الأقاويل في القرية بأنّ الشاب حسن سوف يتقدّم لخطبة زينب قبل أن تعرف زينب بأمر هذه الخطبة عن طريق صديقاتها، لتتفاجأ وترفض القبول بالفكرة من أساسها، ما دفع بالأحداث نحو شكل من أشكال الصراع الاجتماعي، وتقديم صورة عن نظام التفكير الاجتماعي السائد الذي سوف يتجاوز علاقة الحبّ بين إبراهيم وزينب لمصلحة الشاب الغني حسن، على اعتبار أن الزواج بغنيّ يريح المرأة من أعباء المنزل والحقل، وقد تجلّى هذا التفكير عبر مواقف أم زينب وصديقاتها الفتيات، فحسن هو من سيريحها وليس إبراهيم الفقير فاقد الحيلة.

وإبراهيم يحبّ زينب ويغار عليها حتى من ثيابها، وهي في الحقيقة فتاة تُحبّ، ليس لجمالها فحسب، وإنما لحضور شخصيتها الممثلة بأخلاقها وسرعة بديهتها، وفي سرعة تجاوبها مع رغبة إبراهيم في أن تطيعه ومن ثمّ سرعتها في التخلص من الموقف المحرج لمّا رأته سيتمادى في طلبه، فقالت له: تعال نجلس في الخارج على المصطبة، واتفاقهما على الزواج..

ولعلّ هذه الخصال مجتمعة دفعت بحامد ابن المالك محمود الثري المتعلّم للتقرّب منها ومحاولة كسب ودّها، بالرغم من ارتباطه بوعد الزواج بقريبته عزيزة، لتتأزم الأحداث وتتجه نحو حبكات جديدة في فضاء القرية ذاته.

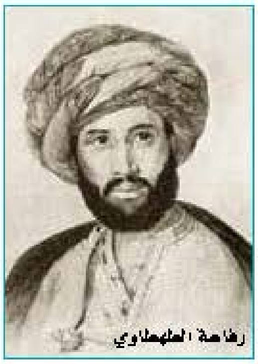
لكن الصراع سوف يتصاعد مع لحظة قراءة الفاتحة للشاب حسن ابن الملاّك خليل، حيث يصل إبراهيم متأخراً قليلاً، وهو يعلم أن هذه الخطبة والزواج ليس إلاّ لجعل زينب خادمة المنزل الكبير الذي تعجز أم حسن عن إدارته، ولعلّ بخل خليل والد حسن كان سبباً أساسياً في حماسته لتزويج ابنه بزينب، فهو يعلم أن إمام والدها فقير وسوف يقبل بالحد الأدنى من المهر، فضلاً عن عدم رغبته في إقامة فرح لابنه الوحيد الذي سيبدو بدوره خاضعاً لاشتراطات والده الكثيرة.

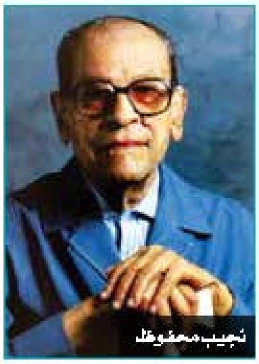
وهكذا تتعقّد الأحداث وتتشابك لتنتهي الرواية بموت زينب التراجيدي كضحية نموذجية لجشع خليل، وعجز إبراهيم، وقلق وحيرة حامد، فضلاً عن رضوخ الزوج حسن لرأي والده في شأن علاجها من قبل طبيب مختص بالرغم من لجوئه للعمدة.

غير أن نهاية فيلم زينب الذي أعاد كتابته بصرياً محمّد كريم وعبدالوارث عسر عام (١٩٥٢) أي بعد نحو (٤٠) عاماً من تطوّر وتقدّم المجتمع المصري، تختلف مع نهاية رواية زينب، لتعكس جانباً مهمّاً بخصوص الوعي الصحّي وإقامة المستشفيات الحديثة والعناية بالإنسان كإنسان، وبذلك سوف تكون النهاية سعيدة ومنفتحة على الأمل بما استجد من تطوّر وتقدّم بات فيه مرض السلّ عارضاً سهل العلاج. ولإرضاء جمهور السينما آنذاك، تمّ طلاق زينب من زوجها حسن، فتوجّهت إلى المستشفى للعلاج مع آمال كبيرة بالشفاء من المرض والزواج بإبراهيم الذي كان قد تطوّع في الجيش وبات شخصية جديدة برزت كرمز لمستقبل قريب سوف تدشّنه الثورة المصرية في العام نفسه، كشخصية يليق بها أداء دور المخلص الذي تحرر من سلطة المجتمع وتقاليده.


أحمد لطفي السيد


أحمد أمين


رفاعة الطهطاوي


نجيب محفوظ


طه حسين

اسم (زينب) تعزيز لحضور المرأة بما لها من خاصية العطاء

القصّة القصيرة.. والقصيرة جدّاً لا تصير رواية



عمر شباثة

كاتب كتب خاطرة قصيرة جداً، واعتبرها قصّة قصيرة جداً (ق. ق. ج)، غير مُدرك الفرق بين القصة والخاطرة، فهذه ليست تلك. الـ(ق. ق. ج) عالم مختلف تماماً، هي أقرب إلى الشعر، وإلى القصيدة القصيرة جداً. تختزل عالماً واسعاً في كلمات قليلة. إنّها لقطة خاطفة ومختصرة في كلمات، في صورة أو لوحة أو مشهد سريع. بينما الخاطرة هي ما يمكن أن يخطر في البال والذهن من أفكار.

كلتاهما تنتمي إلى عالم الفنّ وثرائه، وكلتاهما صعب وجميل وفاتن، لكلّ منهما سحرها وجمالها.. لكلّ منهما أدواتها.. لغتها واستعاراتها وتشبيهاتها.. فهما مختلفتان تماماً. ثمّة من يكتب الخاطرة الفنيّة بقدر عالٍ من الإبداع، خواطر منذ الجاحظ حتى جبران خليل جبران مثلاً، إبداع لا يموت.. خواطر نُعيمة كذلك.. هذا فنّ راسخ لا يغيب مع الزمن.

بينما فنّ القصّة والـ(ق. ق. ج) نوع جديد طارئ في مجال الأدب والقصة والإبداع. طارئ قياساً إلى الشعر الذي يعيش منذ آلاف السنين، وصعب لا يجوز أن يتجرأ عليه أيّ كان. لا بد لمن يريد كتابته أن يمتلك العدّة اللازمة، من لغة ورؤية وقدرة على الاختزال، قدرة على التكثيف في الرؤية والتعبير.

لعلّ أقصر قصة عرفها العالم، حتى اليوم، هي القصة القصيرة جداً، التي كتبها تشيخوف في خمسين كلمة بسيطة ومعبرة وهي: (كنت في الخامسة عشرة من عمري، حين عثرت في الطريق على ورقة من فئة الجنيه منذ أربعين سنة، ومنذ ذلك الحين لم أرفع وجهي عن الأرض، وأستطيع الآن، وأنا على حافة القبر، أن أحصي محصول حياتي وأن أسرده كما يفعل أصحاب الثروات هكذا: (٢٩١٧) أزراراً، (٤٤١٧٢) دبوساً، (١٢) سن ريشة، (٣) أقلام، منديل واحد، ظهر محنيّ، وحياة بائسة).

بهذا الاختزال والتكثيف، تمكّن تشيخوف، أعظم كتّاب القصة القصيرة في العالم، من تقديم صورة مدهشة عن حياة بدأت بالطفولة، في الخامسة عشرة من العمر، وانتهت بانحناء الظهر، الذي هو انحناء للنهاية، وذلك كله في هذه الكلمات القليلة. لقد اختزل الحياة كلّها في الانحناء بحثاً عن أشياء يلتقطها، كما يبدو في الظاهر، وفي العمق هو ينحني بالتدريج بحثاً عمّا يؤثّث الحياة من تفاصيل. ينحني كلّما أراد التقاط شيء ما، أو حتى أن يتنفّس، فالحياة هي هذه التفاصيل والأنفاس. الدبابيس والأوراق والأقلام و.. الظّهر المحنيّ، حياة بائسة إذاً، يجري اختصارها في كلمات قليلة، لكن معبّرة جداً.

ثمّة نصّ يجري اعتباره أقصر قصّة في العالم، يورده تشارلز شولتز، أحد أشهر رسّامي الكاريكاتير والكتّاب الساخرين في الولايات المتحدة، في كتابه (حب الفستق)، بمثال يقول فيه: (ألحّ الصبيّ لينوس على جدّته العجوز لوسي مرة قائلاً: أرجوك! أرجوك يا جدتي أن تحكي لي قصة.. لم تكن الجدة مهيأة، بل كانت تحس بمتاعب، لكنها اضطرّت لتلبية طلب حفيدها في ضيق «وُلد رجل، وعاش ثم مات، النهاية»، كانت تلك أقصر قصة قرأتها في حياتي، لكنني غير مقتنع ولا مكتفٍ بما سمعت)، ثم يعود شولتز ويقول: (لماذا لا يكون السؤال بصيغة أخرى: إلى أي حد يمكن تقصير القصة، مع المحافظة على بقائها قصة جيدة؟ أو ما هو أقصر نص لقصة يمكن أن ترضي القارئ؟).

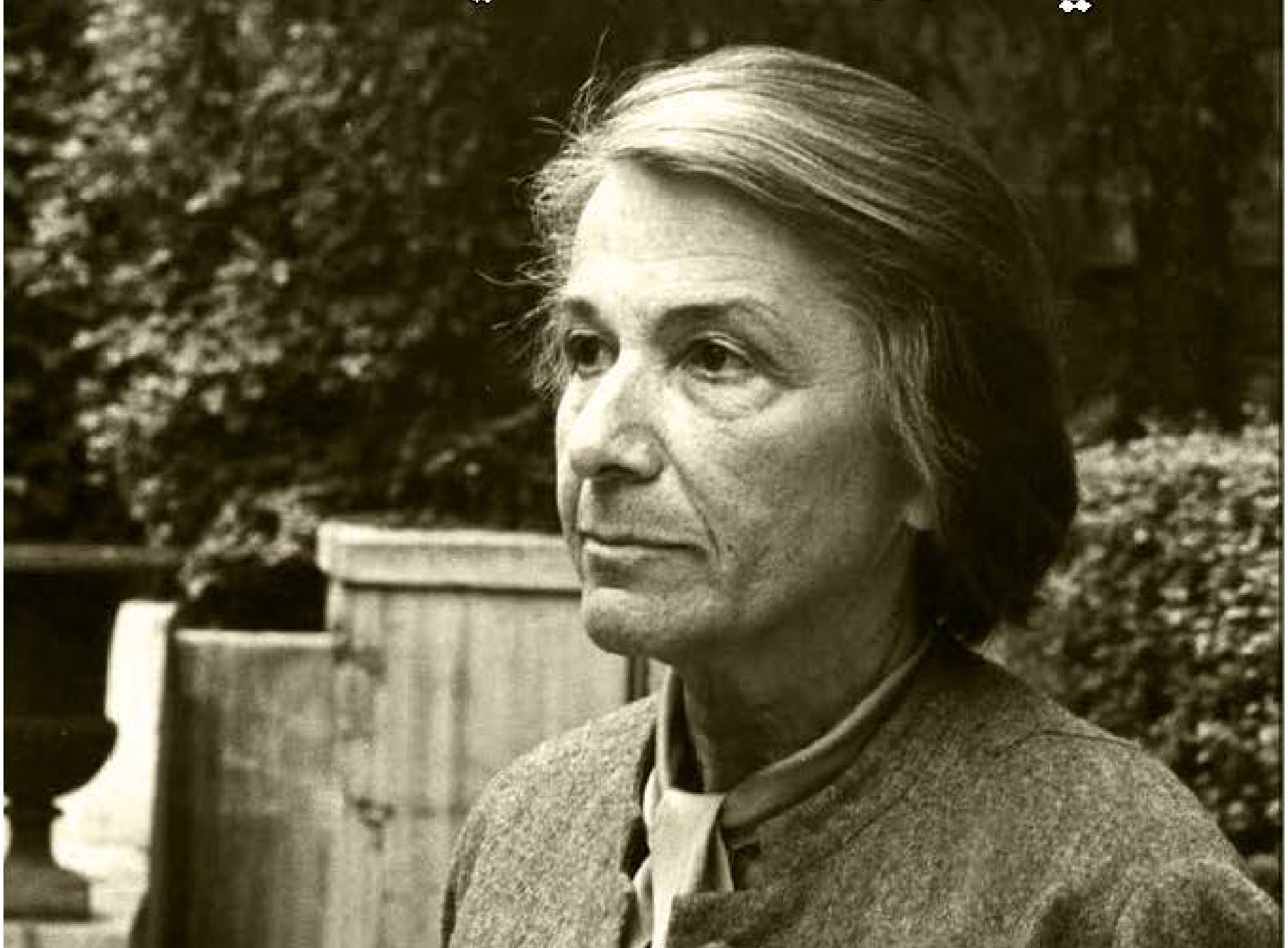
> هو نوع طارئ جديد في مجال الأدب والقصة والإبداع القصصي

بالنسبة إلي، كقارئ ومتذوّق لأنواع الأدب وأصنافه، لا أرى ثمة قوانين وقواعد تحكم أيّ نوع أدبيّ أو فنيّ. لقد قرأ في سنّ مبكرة رواية جنكيز أيتماتوف (جميلة) الأديب القرغيزيّ (١٩٢٨–٢٠٠٨)، وهي من الروايات القصيرة جداً، أو القصص الطويلة، وقد قرأتُها في سنوات الثمانينيات، بينما ثمة طبعة في دار نشر عربية سنة (٢٠١٤) تضع عليها الطبعة العربية الأولى. ومثلها (وداعاً يا غولساري)، حيث الحبّ والطبيعة يتجليان في اختصار وتكثيف شديدين، وحيث يمكن للرواية أن تكون قصيرة جداً أيضاً، أو تكون قصّة طويلة جداً.

نعود إلى القصّة القصيرة جداً، إلى الاختزال والتكثيف اللذين يليقان بالفنّ والإبداع، فهي بنت الجيل الأحدث في السرد والقصّ والرّوي. سبق لجيل من الكتّاب أن كتبها، ولاشكّ أنّ القاصّ الفلسطينيّ محمود شقير، هو أبرز من كتبها، لكنّ الجيل الجديد قدّم إضافاتٍ مهمّة فيها. ولدينا الآن عدد من كتّاب القصة القصيرة جداً، لا يمكن حصرهم حتّى لا ننسى بعضهم أو الأهمّ ربّما.

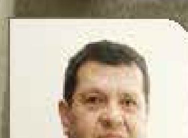
ومن جهتي، أحبُّ هذا اللون من السّرد، فهو الأقرب إلى روحي الشّعرية، روح اختزال العالم في كلمات وصور باهرة، أعني التصوير بالكلمات، ما يخلق الدهشة في النصّ القصير وما يفتحه من فضاءات.

تعالَوا نخفّف من الكلام، ونختصر، ونختزل، فالثرثرة مؤذية للروح، ولا أدري ما حاجتنا إلى الروايات المطوّلة، خصوصاً هذه التي تنطوي على الثرثرة والكلام الزائد.



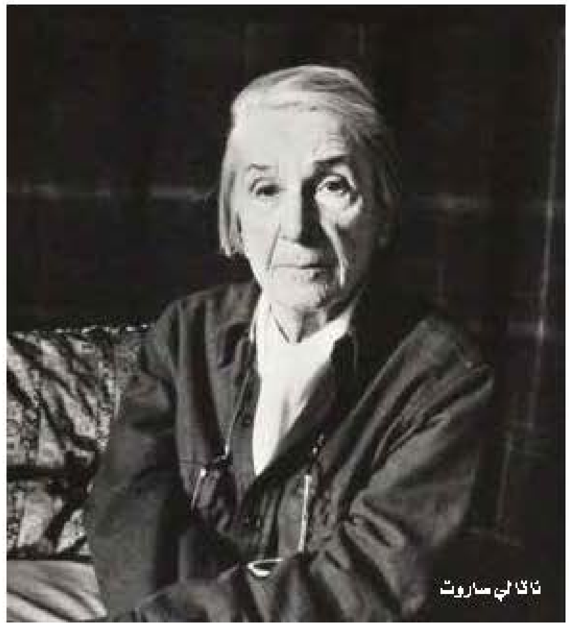
بعد عشرين عاماً على رحيلها

ناتالي ساروت.. فرادة في الرواية الحديثة



عبده وازن

تحتفل الأوساط الأدبية الفرنسية بالذكرى العشرين لرحيل الروائية الكبيرة ناتالي ساروت (١٩٠٠-١٩٩٩) التي كانت في طليعة حركة (الرواية الجديدة) التي ساهمت في تأسيسها مع آلان روب جرييه وصموئيل بيكيت وروبير بينجه ومارغريت دوراس وسواهم. وكانت المكتبة الوطنية في باريس عقدت مؤتمراً نقدياً بعنوان (ناتالي ساروت بعد عشرين عاماً) شارك فيه نقاد وباحثون أكاديميون تناولوا سيرتها وأعمالها التي تركت أثراً في الرواية الفرنسية والعالمية الحديثة.


ناتالي ساروت

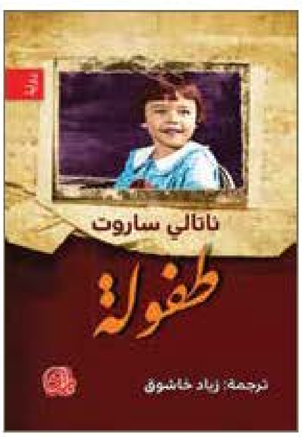
مراحلها الأخيرة أن نصوصها الروائية شارفت تخوم الشعر، فراحت تتحدث عنها وتصفها كما لو أنها تتحدث عن القصائد وتصفها! (صرت أكتب النثر كما لو هو الشعر).

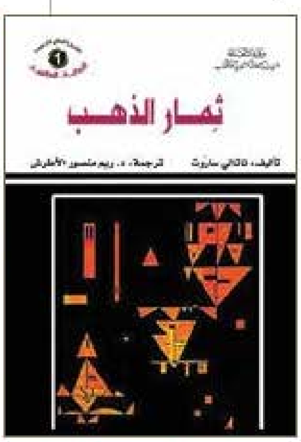
وما بدا واضحاً خلال مسار ناتالي ساروت، هو تخطيها (حركة الرواية الجديدة) التي أسهمت في تأسيسها، وكانت مختلفة عن رفاقها الذين أعلنت معهم (الثورة الجديدة)، تماماً مثلما بدوا هم بدورهم مختلفين واحدهم عن الآخر. إلا أنها كانت بحق رائدة هذه الرواية الجديدة، حتى وإن أكملت ثورتها وحدها لاحقاً وعلى طريقتها الخاصة جداً. وقد وجد آلان روب جرييه (أبو الرواية الجديدة) في كتابها (عصر الشك) الذي صدر في العام (١٩٤٧) بيان الرواية الجديدة، فانطلق منه ليؤسس نظريته التي كانت نظرية المجموعة ككل. لاشك أن ساروت كانت سباقة في كتابة النصّ الروائي الجديد، وفي التحرّر من إرث الرواية التقليدية ومصطلحاتها الراسخة كالعقدة والشخصيات والخاتمة وسواها، وفي كسر هالة الزمن وحدود المكان. وكتابها الأول (انتماءات) الذي حمل الملامح الأولى لتجربتها الثورية الجديدة، كانت كتبته في العام (١٩٣٣). كان هذا الكتاب حينذاك بمثابة الركيزة الأولى للانطلاقة الروائية الجديدة التي وجدت أيضاً في (عصر الشك) منطلقاً نظرياً سوف يترسّخ لاحقاً في كتاب آلان روب

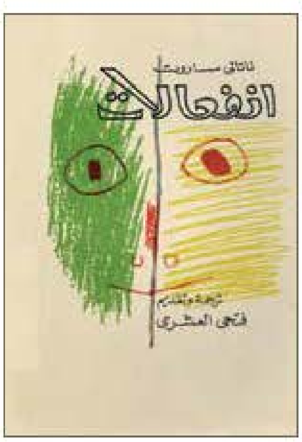
تعتبر مع آلان روب جرييه وبيكيت وبينجه دوراس من مؤسسي الرواية الجديدة في القرن العشرين

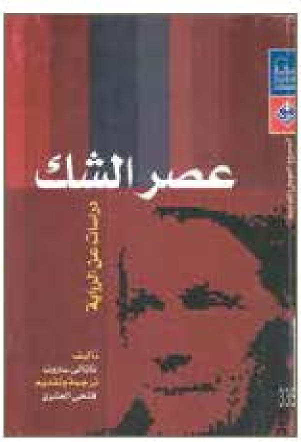
وفي المناسبة أيضاً، صدر كتاب نقدي مهم عنها بعنوان (ناتالي ساروت) وضعته الأكاديمية آن جيفرسون (دار فلاماريون). يمثل هذا الكتاب أكمل سيرة للروائية الرائدة، ومرجعاً جديداً ورصيناً لإعادة قراءتها. وقد سعت الناقدة إلى جمع وثائق وأوراق مجهولة من المحفوظات أو الأرشيف الأدبي.

عاشت ناتالي ساروت حياة مديدة بلغت تسعة وتسعين عاماً، وكانت شاهدة على قرن بكامله هو القرن العشرون، الذي شهد حربين عالميتين وعرف تحولات عميقة، سياسية وأيديولوجية وفكرية وعلمية وثقافية. لكن حياتها لم تكن صاخبة على غرار بعض الذين عاشوا مراحل العصر، فهي أخلصت للكتابة وأمضت أعوامها فيما يشبه العزلة الجميلة، منصرفة إلى عالمها الذي بنته داخل اللغة، وهو عالم روائي بامتياز، ولكنه قليل الشخصيات والأحداث: عالم تصنعه اللغة باستمرار، اللغة وما وراءها، اللغة وما قبلها وبعدها، اللغة التي كما تعبّر تلتقط (تلك الحركات الداخلية التي تنزلق بسرعة على عتبة وعينا). ولم تكن ناتالي ساروت روائية كبيرة فحسب، بل كانت (ظاهرة) بذاتها، ولا يمكن أن تُقرأ إلا انطلاقاً من فرادتها داخل الحركة الروائية الفرنسية والعالمية على السواء، بل انطلاقاً مما أضافته إلى الأدب العالمي، ومما أسسته داخل فضاء الكتابة. فالصناعة الروائية استحالت معها كتابة تتخطى حدود الرواية، لتطلّ على آفاق أشد رحابة والتباساً. وقد باتت تشعر في









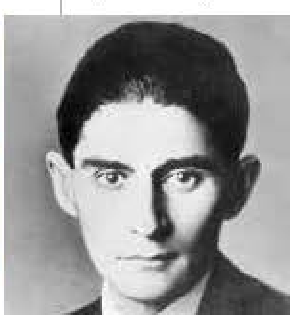

ناتالي ساروت

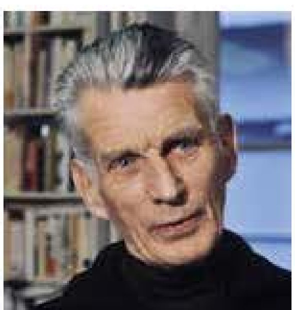
أصبحت ظاهرة في عالم السرد بما أضافته إلى الأدب العالمي وما أسسته داخل فضاء الرواية

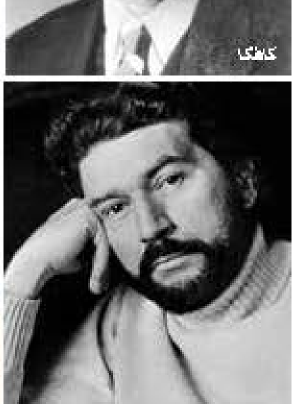
نجحت في التحرر من إرث الكتابة التقليدية والفنيات مثل العقدة والشخصيات والخاتمة والزمكان

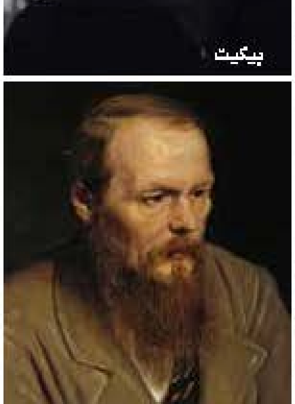
جرييه الشهير (نحو رواية جديدة ١٩٦٣). وكانت ساروت تعترف دوماً بأنها سبقت روّاد الرواية الجديدة تبعاً لتقدّمها إياهم في السنّ. لكنّها في الجوهر كانت تختلف عنهم اختلافاً بيّناً سواء في رؤيتها إلى العالم، أو في لغتها، أو في أسلوبها وبعض التقنيات السردية. وكم أصاب جان بول سارتر حين تبنّى روايتها (صورة مجهول ١٩٤٧) وكتب مقدمتها مسمّياً إياها (الرواية المضادة) أو (اللارواية)، وقد وصف أدبها بـ(الصعب والممتاز).

ولعلّ روايتها الأولى هذه (صورة مجهول) بدت أقرب إلى الاعتراض على فن الرواية، فهي تدمّر الرواية في الوقت الذي تبنيها. تصبح الكتابة هنا فعل بناء وهدم معاً: رواية تُكتب داخل رواية لا تنتهي، إذ من المستحيل أن تنتهي، فما من حكاية تروى وما من شخصيات وعقدة. إنها الرواية التي تفكّر في نفسها وتعيد النظر في معطياتها المفترضة. أما الأشخاص؛ فهم أقرب إلى الأطياف الناطقة: هي، العجوز أو الأب والابنة، ثمّ الراوي الذي يؤدّي دور (الجسم الموصل) كما يقال في الفيزياء. وإن كانت (صورة مجهول) روايتها الأولى ذات (البنية المتواصلة) كما أشار (غايتان بيكون) فلأنّ كتابها الأول (انتماءات) كان عبارة عن نصوص قصيرة أو لوحات أو مقاطع سرديّة مختصرة صاخبة بـ(ذبذبات داخلية) تكاد لا تُدرك وخالية من أي بنية أو ذريعة أو أسماء أو شخصيات.. كلّ ما هناك ضمائر متعدّدة كالـ(هو) والـ(هم) والـ(هنّ).. وجميعها تتبادل كآبتها وانهيارها النفسي وفراغها خلال حوارات قاسية وعنيفة، ولكن على قدر من البراءة والحكمة معاً. وإن استطاعت هذه النصوص أن تكرّسها للفور ككاتبة ذات صوت مختلف وباهر، وأن تنمّ عن لعبتها الروائية المقبلة، فإنّ كتابها (عصر الشك) استطاع أن يرسّخ الناحية الأخرى من شخصيتها الأدبية. وبدا الكتاب منذ صدوره أقرب إلى المرجع النقدي والنظري لا للفن الروائي الذي رسّخته ساروت فقط، وإنّما للرواية الجديدة، بل والحديثة عموماً. وبدا الكتاب أشبه بما يسمّى (مقالة) في الرواية تبحث في ماضيها وحاضرها ومستقبلها كنوع أدبي: من دوستويفسكي إلى كافكا، من بلزاك إلى بروست، من فلوبير إلى سيلين.. تبحث ساروت عن إرث الرواية الحديثة، عن إرثها الثقافي والتقني لتنطلق في بناء نظريتها الخاصة،


كافكا


بيكيت


آلان روب جرييه


دوستويفسكي

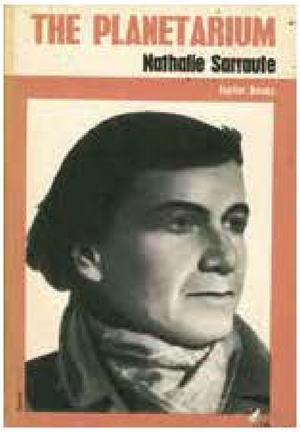
نظرية الرواية الجديدة. وهذا لا تتمالك من إسقاط الشخصيات والعقدة والحلّ وبقية المصطلحات (القديمة) التي لم يبق لها أيّ دور.

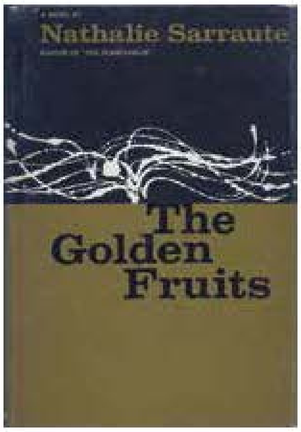
اللافت دوماً أن روايات ناتالي ساروت، لا تدعو إلى (التسلية) والراحة. فلا مرويات هنا ولا مفاجآت، بل لغة مزروعة بالإشراك، لغة متقطّعة، وجمل لا تكتمل في معظم الأحيان. ولعلّ فن (ساروت) يكمن في اختراعها لغة روائية غير عادية، لغة تصنّف وتصف وتحدّد وتشيّئ، لغة تستنبط الحياة الداخلية وتكتشف فضاءها الرحب وتضيء (المطلق) الذي يختزنه الكائن في ذاته. وقد نمّ نثرها عن قدرة هائلة في التأليف والصوغ والصقل والتقطيع، فهي تكتب بتؤدة وتنسج لغتها المتقطعة واللاهثة في أحيان بهدوء، ولكن ليس ببرودة. وعندما سئلت عن عدم اكتمال بعض الجمل لديها قالت (عندما يكتشف القارئ نهاية الجملة فلا يعود لازماً أن أنهيها). وهنا يصبح فعل القراءة فعل كتابة ويصبح القارئ كاتباً بدوره. وإن عمدت ساروت في معظم رواياتها إلى حذف أسماء الشخصيات، وجعلها أطيافاً وأصواتاً، فإنّ روايتها (مارتورو ١٩٥٣) حملت اسم بطلها نفسه (مارتورو)، وكان هو الوحيد الذي يحمل اسماً في الرواية، فيما الآخرون هم مجرّد أسماء: كالعم والعمّة وسواهما.. والبطل هو الراوي نفسه، لكنّه الراوي الذي لا يروي حكاية ما، بل هو أقرب إلى (المسجّل) الذي (يترجم) ما يصادفه ويلقاه: بطل سلبي بامتياز، شاب ولكن مريض، تخصص مبدئياً في الهندسة الداخلية لكنّه لم يحقّق حتى الآن أي إنجاز.

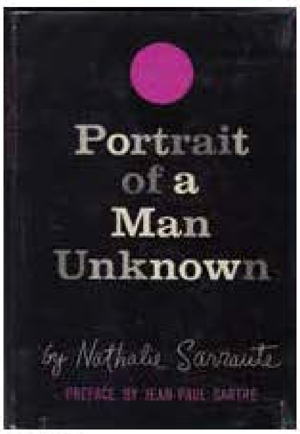
أمّا في رواية (بلانتاريوم) أو ما يترجم بـ(القبة الفلكية الاصطناعية) التي صدرت في العام (١٩٥٩) فتطلق ساروت أسماءً على شخصياتها. لكنّ أسماءهم لن تضيء ملامحهم بما يكفي، أو ما يجعلهم أشخاصاً أسوياء أو عاديين: جيزيل وآلان والعمة بيرت.. وتصفهم الكاتبة جالسين معاً وصفاً ينفي عنهم أي حياة طبيعية، ويؤكد حالات القلق والخوف والهجس التي تنتابهم: (ثنائي رائع، (جيزيل) تجلس قرب آلان. عيناها الزهريتان تلتمعان. ذراع آلان فوق كتفيها. ملامح وجهها الناعمة توحي بالاستقامة والطيبة. العمة بيرت تجلس إلى جوارهما. يدها الصغيرة والمتجعّدة ملقاة على ذراع آلان موحية بجو من الثقة الحنون. ولكن من ينظر إليهم يحسّ أنّ ثمة انزعاجاً أو ضيقاً. ماذا يحلّ بهم؟)

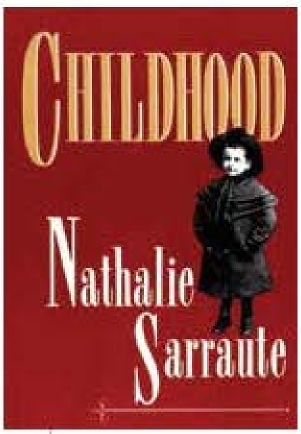
في روايتها (الثمار الذهبية ١٩٦٣) تعتمد ساروت تقنية الرواية داخل الرواية، ولكن لا لتقصّ أو تروي حكاية أو أحداثاً أو تقدم شخصيات ما، فالبطل هنا هو الرواية نفسها التي تحمل العنوان نفسه. أما الموضوع أو ما يربط الصفحات ببعضها بعضاً، فهو ردود الفعل التي تثيرها الرواية في طوية (القراء) الذين أحبّوها أو كرهوها. وفي الختام تعلن الرواية نفسها للقراء المزعومين: (إنكم ما زلتم هنا، في الثمار الذهبية). وبعد تسع سنوات على صدور (الثمار الذهبية)، تصدر ساروت رواية قصيرة أشدّ غرابة، وقد حملت عنواناً هو عبارة عن سؤال: (هل تسمعها؟ ١٩٧٢)، و(حرف الهاء) هنا لا يرجع إلى شخصية أنثوية كما يتوهّم القارئ للوهلة الأولى، بل إلى ضحكات يسمعها رجل أو يظن أنّه يسمعها، وهي تأتي من غرفة الأطفال في البيت، فيما هو يجالس صديقاً له: ضحكات ساخرة، قاسية، تتبدّل وتختلف من حين إلى آخر.

عالم ناتالي ساروت، متعدّد ومتاهيّ ويضم الكثير من المزالق. فالروائية التي وجدت في الكائن البشري (هاوية) تملؤها الرغبات والهواجس والأحاسيس الغامضة، راحت تفتنها إغراءات تلك الهاوية، جاعلة من اللغة لا خشبة إنقاذ، وإنّما أداة للسبر والاستبطان. ولعلّ رواياتها الأخيرة من مثل (أنت لا تحبّ نفسك ١٩٨٩)، و(هنا ١٩٩٥) و(افتحوا ١٩٩٧) تمثل خير تمثيل استسلامها لهاوية اللغة ومتاهة الكتابة، وكذلك عزلتها الداخلية وعنادها الأدبي وإصرارها على خوض الرواية خوضاً غير معهود.









من أعمالها

روايتها الأولى (صورة مجهول) بدت أقرب إلى اعتراضها على فن الرواية وفعل الهدم والبناء معاً



اعتدال عثمان

تنسج أساطير واقعية لنساء عاديات

قراءة في مشروع سلوى بكر السردي

يتميز المشروع الروائي والقصصي الممتد للكاتبة المصرية سلوى بكر بقدرة إبداعية خاصة على ما تنسجه الكاتبة من تهاويل الخيال الممتزج بالواقع صوراً حية، تعبر عن المخيال الشعبي في تجلياته الممثلة للوعي واللاوعي الجمعي قديماً وحديثاً، فالتاريخ الذي يمتد في ذاكرة الناس ويصنع وجدانهم الحضاري الحي على الرغم من كل الظروف، يقدم أدلة باهرة، تلتقط سلوى بكر جوانب مجهولة منها في أعمالها التي تلجأ فيها إلى ما لم يذكره التاريخ المعروف في محاولتها إعادة اكتشاف الهوية المصرية في علاقتها بالماضي والحاضر.

تبرع سلوى بكر أيضاً في نسج أساطير واقعية لنساء عاديات من قاع المجتمع، على نحو ما نجد في نصوص مثل (زينات في موكب الرئيس)، و(مقام عطية)، و(نونة الشعنونة)، و(العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء) وغيرها.. وكذلك تتميز أعمالها بقدرتها الفائقة على تسليط قلمها اللاذع الساخر على الجانب المهمش من الواقع المصري الاجتماعي بتناقضاته الغرائبية التي تصدم وعي القارئ، فيعيد النظر في مشاهد يومية يمر عليها أو يسمع بها دون أن تستوقفه في زحمة الحياة وإيقاعها المتسارع. لكن ذكاء الكاتبة الإبداعي يجعلها تلتقط ما يبدو مألوفاً لكي تسلط عليه الضوء، فتفجر المسكوت عنه من خلال المفارقة الساخرة، والتدفق السردي الفياض بلغة حارة، وأسلوب يتسم بلهجته الشعبية المميزة، إضافة إلى ابتكار أشكال فنية متجددة.

في قصتها الطويلة (مقام عطية) (١٩٨٤)، توظف الكاتبة تقنية المناظير المتعددة لتكشف عن مكونات العقل الجمعي المصري من خلال رواية أطراف متعددة لسيرة امرأة من حي شعبي، أشيعت حولها الكرامات الخارقة التي هي في حقيقة الأمر خدمات يومية استثنائية تقدمها لأهل الحي، لكنها صنعت من حياة تلك المرأة أسطورة واقعية، فأصبحت من الأولياء، وأصبح قبرها مقاماً ومزاراً يؤمه القريبون، ومن يأتي من بعيد، فيما تحمل سيرتها أيضاً على لسان أكثر من راوٍ واحد إيحاءات تاريخية لافتة، تشير إلى استمرارية تصل الماضي الفرعوني بتاريخ المصريين المعاصرين، إذ يذهب أحد الرواة إلى أن (الست عطية) تنتسب إلى سلالة إخناتون دون أن تدري، فقد نشأت في المنطقة نفسها التي ترعرعت فيها التعاليم الإخناتونية العريقة، وكانت تحملها في اللاشعور، وأن تلك التعاليم لم تنقطع عن الاستمرار في العصر الروماني والعصر المسيحي، بل إن التصوف الإسلامي يحمل مؤثرات قوية من هذه التعاليم، عبر عنها النفري وذو النون المصري.

يتخذ السرد في القصة شكل التحقيق؛ حيث يُسند إلى تسع شخصيات تنتمي إلى شرائح اجتماعية متباينة الموقع والثقافة، يروي كل منهم ما يعرفه عن الست عطية من منظوره. ومن الطبيعي في هذه الحالة أن تجلب هذه الشخوص لغاتها الاجتماعية الخاصة، ومنظومات القيم التي تتبناها في رواياتها للحدث الواحد. ويلاحظ في بناء هذا العمل أن المناظير السردية تتقابل أحياناً وتتعارض أحياناً أخرى، ما يضفي على منظومات القيم طابعاً نسبياً، على حين تمتنع الكاتبة عن إخضاع هذه المنظومات لمنظومة قيم حاكمة، ما يترك للقارئ حق التقييم الذاتي، والتوصل إلى أحكامه الخاصة بشأن المرأة الأسطورة التي يجسدها العالم التخييلي. وهكذا يصبح بناء النص الأدبي إسهاماً متكافئاً بين الرواة المتعددين من جهة، والقراء الذين ليسوا أقل تعدداً من جهة أخرى.

في مجموعة (إيقاعات متعاكسة) (١٩٩٦)، يتخذ السرد صورة المحاكاة الساخرة لصيغ الخطاب اليومي، فتعيد الكاتبة إنتاجها في سياق أدبي، يكشف تناقضات أنساق فكرية، تتغلغل في البنية الاجتماعية والسياسية والثقافية، فيما تسلط الضوء على عالم الفئات الاجتماعية المهمشة، خصوصاً شخصيات نسائية تحتفظ بنوع من الاستقلالية تتناسب ومنطق الحدث المعين، ودرجة وعي الشخصية نفسها. أما السرد؛ فيتسم بحضور

صوت الكاتبة الساخر، خصوصاً السرد الموضوعي شبه المحايد، حيث يأتي صوت الكاتبة راصداً ومعلقاً ورابطاً بين أطراف الحدث وما هو خارجه.

إن السرد من خارج الحدث، بغير الاندماج فيه، يخلق مسافة يتلقى القارئ من خلالها الحدث نفسه دون تعاطف أو إدانة جاهزة، بما يجعله منتبهاً للمفارقة الساخرة، فيستدعي جانبها الأول الظاهري الجانب الثاني الخفي الكاشف لما يجاوز الحدث القصصي المعين إلى الواقع الاجتماعي للشخوص القصصية، وهي التقنية التي استخدمتها سلوى بكر أيضاً في مجموعتها الأخيرة (كما أنت وإلا العدم) (٢٠١٨) وإن أصبح صوت الكاتبة الآتي من خارج النص، معقباً وساخراً، أكثر علواً وبروزاً، ربما لتفاقم التناقضات في الواقع الاجتماعي الذي تصوره.

وفي رواية (العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء) (١٩٩١)، ينطلق السرد من قاع المدينة، حيث سجن النساء، لتقدم الرواية ما يبدو للوهلة الأولى أنه إعادة قراءة جانب مهمل من جوانب التاريخ الاجتماعي الحديث، أو الأصح أنه قراءة مضادة لاتجاه هذا التاريخ نفسه. فالنسوة المدانات بالقانون والعرف قد قمن بعقاب مرتكبي الجرائم التي يغضي عنها المجتمع عادة، مثل الكذب والغدر والبخل والنفاق والطمع والظلم، بكشف حقيقتهم المتوارية.

وتبرع الكاتبة هنا في استخدام المفارقة الساخرة، فربات الانتقام، أو من يطلق عليهن Furies في الأساطير اليونانية، هن في الرواية ساكنات أدنى مراتب السلم الاجتماعي، لكنهن على الرغم من ذلك هن اللاتي يتولين مهمة عقاب الفاسدين أخلاقياً واجتماعياً في هذا السياق السردي الفانتازي.

وتلجأ الكاتبة أيضاً إلى توظيف تقنيات الفانتازيا لتقدم جواً احتفالياً خيالياً، يشير في ظاهره إلى استعداد السجينات المختارات للصعود إلى السماء في عربة ذهبية. لكن سرعان ما يكتشف القارئ أن هذه الحيلة الفنية قناع لنقد ساخر لاذع للتناقضات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية خلال حقبة من تاريخ مصر الحديث تمتد من أوائل الخمسينيات حتى نهاية السبعينيات، فيما يمتد النقد أيضاً إلى نظم التعليم، والقوالب الفكرية الجامدة، وصولاً إلى أنماط الغناء الشائع.

وكذلك فإن المفارقة الساخرة تعمل طوال الوقت على التهوين والتهويل، بمعنى نقض وتقويض أبعاد النسب المألوفة التي تقاس بها الأشياء داخل السجن وخارجه. ويؤدي تقويض النسب المألوفة إلى ظهور حقائق عدة بدلاً من حقيقة واحدة نهائية وثابتة، فنتبين أن للحقائق أقنعة وأوجهاً متباينة، ظاهرة ومستترة. وإذ ينتهي الحفل والرواية، ولا تصعد العربة الذهبية إلى السماء، فإننا نصعد على أجنحة الخيال والفن إلى أفق أكثر إنسانية وأعمق معرفة.

في أعمالها الأخرى المعنية بالكشف عن المسكوت عنه في التاريخ المصري القديم، مثل روايات (البشموري)، و(كوكو سودان كباشي)، و(الصفصاف والآس)، و(شوق المستهام)، تحاول الكاتبة استعادة جزء من الحقيقة التاريخية والاجتماعية الغائبة، وتبث فيها حياة جديدة في سياق روائي حديث، إذ تغوص في الماضي منطلقة من الحاضر، بينما تعمل طوال الوقت على تقديم نسيج سردي متماسك، يربط هذه العوالم والأزمنة المتباعدة برباط الخيال الحر الطليق، والموهبة الأدبية التي تتيح لها أن تخرج بالنص من حيز التاريخ التسجيلي إلى حيز الجمالي التخييلي، الممتزج بالحكايات ذات الأبعاد الإنسانية. يتم ذلك في إطار رؤية تتخلل معظم النصوص، مفادها أن التاريخ المصري حلقات متشابكة، لا انقطاع بينها، وإنما تحمل كل منها خصوصية حضارية لمرحلة من المراحل المتعاقبة، بينما تشكل في مجملها الهوية المصرية بتراكماتها التاريخية، وطبقاتها الثقافية والمعرفية، الكامنة والظاهرة.

إن موهبة سلوى بكر وحسها الساخر يجذبان انتباه القارئ، ويدعوانه إلى مقاومة سطوة المعتاد والراكد بقوة المعرفة، وانطلاق الخيال، وتجسيد الرؤيا فنياً وجمالياً باقتدار، يبعث على المتعة، فيما يفجر الأسئلة، ويدعو إلى التفكير، بينما يحمل رسالة الفن نحو استعادة الوعي الإنساني الحقيقي بالتاريخ والواقع، وهي المهمة الأساسية للكتابة لديها.

عبرت عن المخيال الشعبي في تجلياته الممثلة للوعي الجمعي

سلطت الضوء علي الجانب المهمش من المجتمع ومتناقضاته بسخرية فلسفية

تغوص في الماضي منطلقة من الحاضر من خلال نسيج سردي متماسك

أنشأها محمد علي باشا في القاهرة عام (١٨٢٠)

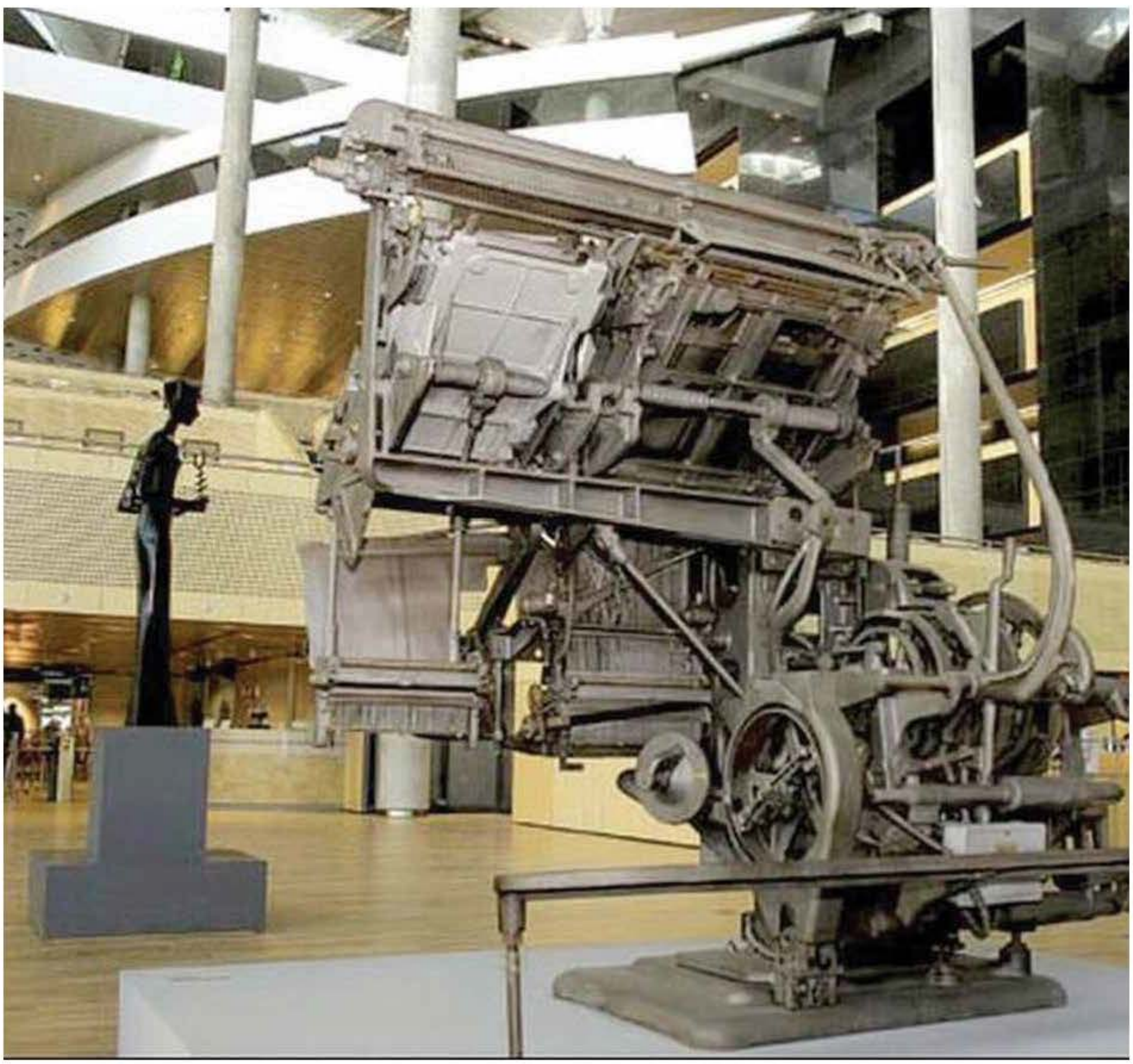
(بولاق) المطبعة الرائدة عربياً



أحمد أبوزيد

منذ ما يقرب من مئتي عام، قام محمد علي باشا بنسج قصة أقدم مطبعة في مصر والوطن العربي، تلك المطبعة الرائدة التي لعبت دوراً حضارياً كبيراً في إثراء الحياة العلمية والأدبية والثقافية، وأسهمت في النقلة الفكرية والحضارية لمصر في بداية القرن التاسع عشر، في وقت كان يخيم فيه الجهل والركود والتخلف على الكثير من شعوب ودول العالم.

أسهمت في إثراء المعرفة وطبعت روائع التراث العربي الإسلامي





الخديوي عباس حلمي



الخديوي إسماعيل باشا



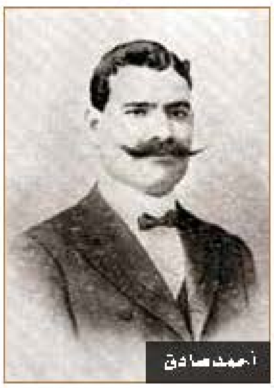
الخديوي توفيق



بميل فورجيه



ألفريد شيلو بك



أحمد صادق

ولقد بدأت فصول قصة مطبعة بولاق، أو مطبعة صاحب السعادة، أو المطبعة الأميرية، كما كان يطلق عليها، عام (١٨٢٠)، كجزء من المشروع النهضوي الكبير، الذي بدأه محمد علي باشا في مطلع القرن التاسع عشر، والذي شمل إنشاء المدارس ونشر التعليم وإرسال البعثات العلمية إلى الخارج، وتشجيع حركة الترجمة، وطباعة الكتب ونشرها.

وهذه المطبعة بآلاتها الحديدية وملحقاتها الأثرية، كانت شاهد صدق على التحول الكبير الذي بدأت معه مصر مرحلة جديدة نحو النهوض والتقدم، بل إنها كانت السبب الرئيس في ذلك التحول، إذ خرجت مصر بسببها من عصور مظلمة إلى نور الوعي والمعرفة. فمع ظهور المطبعة حدثت طفرة علمية ومعرفية، جعلت العلوم والمعارف والآداب تخرج من نطاق المحدودية، التي تفرضها عملية النسخ اليدوي، إلى عالم أرحب وأكثر اتساعاً وسرعة في تداول المعارف والعلوم، وحولت العلم إلى شيء مختلف يدخل كل البيوت، ويؤثر في كافة مناحي الحياة اليومية للإنسان.

وأخرجت هذه المطبعة أعمال مفكرين وكتّاب كبار في تاريخ الفكر العربي والإسلامي، مثل كتب ابن خلدون، والجاحظ، وابن المقفع، إضافة إلى دواوين أبي تمام والمتنبي وأبي نواس وغيرهم، كما أصدرت كتباً ترجمها أعلام مصريون من لغات أجنبية.

وقد شملت إصدارات المطبعة سبعة أنواع من المطبوعات، هي: القوانين واللوائح والمنشورات، والكتب، والتقاويم، وجريدة الوقائع المصرية، والقرآن الكريم، والأوراق والدفاتر الحكومية، ومقامات الموسيقا.

ومن أمهات الكتب التي طبعت في بدايات افتتاح المطبعة، كتاب (المثل السائر) لأبي الفتح الموصلي، و(الأغاني) لأبي فرج الأصفهاني، و(تاريخ ابن خلدون ومقدمته)، و(العقد الفريد) لابن عبد ربه، و(فقه اللغة) للثعالبي، و(وفيات الأعيان) لابن خلكان، و(مقامات الحريري)، و(المستطرف)، و(خطط المقريزي)، و(إحياء علوم الدين) للغزالي، و(حياة الحيوان)، و(نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب)، و(قانون ابن سينا في الطب)، و(تذكرة داود).. وغير ذلك من الموسوعات والمؤلفات المهمة.

وتاريخ هذه المطبعة يعود إلى بدايات حكم محمد علي باشا لمصر، فبعد جلاء الحملة الفرنسية عن مصر سنة (١٨٠١)، استطاع محمد علي أن يصعد إلى سدة الحكم، وبدأ بإنشاء المؤسسات على النمط الأوروبي الحديث، وبدأت بوادر نهضة سياسية وحربية واقتصادية وثقافية واجتماعية، وقام محمد علي بإرسال البعثات التعليمية

عرفت باسم مطبعة بولاق وكانت جزءاً من المشروع الحضاري للنهوض بمصر

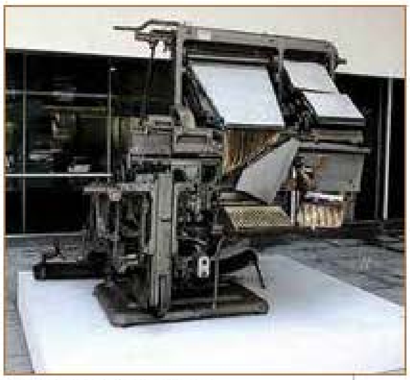


ماكينة جمع الحروف









ماكينات الطباعة اليدوية

إلى الخارج في وقت مبكر من حكمه، لتلقي العلوم في شتى جوانب المعرفة.

ومن بين المشروعات التي احتاج إليها، كان إنشاء مطبعة تنشر كل ما يراه مناسباً لاستقرار دولته، وبدأت فكرة إنشاء أول مطبعة في مصر عام (١٨١٥)، عندما أوفد محمد علي أول بعثة إلى ميلانو لتعلم فن الطباعة، تكونت من (نيقولا مسابكي أفندي) وثلاثة من زملائه، تعلموا سبك الحروف وعمل قوالبها، وجاءت إنشاءات المطبعة عام (١٨٢٠) واستغرقت عامين، كما هو ثابت باللوحة التذكارية لتأسيسها باللغة التركية، وترجمتها: (إن محمد علي، فخر الدين والدولة وصاحب المنح العظيمة، قد زادت مآثره الجليلة التي لا تعد بإنشاء دار الطباعة العامرة، وظهرت للجميع بشكلها البهيج البديع).

وتم إصدار أول مطبوعاتها عام (١٨٢٢)، وهو (قاموس باللغتين العربية والإيطالية) من وضع الراهب روفائيل، وذلك تلبية لرغبة محمد علي في ضرورة الانفتاح على أوروبا لاقتباس أسباب تقدمها، ومن ثمّ ظهرت الحاجة إلى الترجمة، إضافة إلى أن محمد علي اتجه أول الأمر إلى إيطاليا في إرسال البعثات، وكانت اللغة الإيطالية أول لغة أجنبية تُدرس في مدارسه.

وكانت المطبعة محط اهتمام محمد علي ورعايته، حيث اهتم بتجهيزها بأحدث الآلات والمعدات، ووقف على تدريب كوادرها الفنية، إلى جانب اهتمامه بجودة المطبوعات ورغبته في أن تكون على درجة عالية من الإتقان والجودة، لكن ظلت المطبعة تسير نحو التقدم بخطى بطيئة، حتى سنة (١٨٣٣)، حين دخلت طور الانتعاش والتقدم نتيجة لمجموعة من العوامل، منها: إنشاء المدارس، ونشاط حركة الترجمة، وما كان من اهتمام محمد علي بنقل الكتب من اللغات الأوروبية إلى اللغة العربية، وتخصيص عدد من أعضاء البعثات لتعلم فنون الرسم والحفر والطباعة.

وقد شُيدت المطبعة في أول الأمر على ضفة النيل ببولاق، وتعددت الأسماء الخاصة بها، فذكر أول اسم لها في اللوحة التذكارية لإنشائها وهو (دار الطباعة)، وفي أول مطبوعاتها، وهو القاموس العربي الإيطالي، ورد اسمها (مطبعة

إصداراتها شملت القرآن الكريم و(مقامات الحريري) و(خطط المقريزي) و(الأغاني) و(إحياء علوم الدين)

تزعمت ريادة الحرف العربي المطبوع وشاركت في نشأة الصحافة وتطورها



المبنى القديم لمطبعة بولاق


صورة نادرة لتجمع بعض موظفي وعمال مطبعة بولاق


DIZIONARIO
ITALIANO E ARABO
TUTTI I VOCABOLI
PARTE I
PARTE II
BOLACCO

القاموس الإيطالي العربي
أول مطبوعات مطبعة بولاق

صاحب السعادة)، إذ كُتب في أسفل أولى صفحاته: (تم الطبع في بولاق بمطبعة صاحب السعادة)، واسمها في الجزء الإيطالي هو (المطبعة الأميرية).

وفي عام (١٨٦٢) أهدى سعيد باشا المطبعة إلى عبدالرحمن رشدي، فتغير اسمها إلى (مطبعة عبدالرحمن رشدي ببولاق)، ثم عاد اسمها وتغير إلى (مطبعة بولاق السنية)، وذلك في عهد الخديوي إسماعيل، الذي اشتراها باسم ابنه الأمير إبراهيم حلمي في مقابل عشرين ألف جنيه. وفي عهد الخديوي توفيق تغير اسمها للمرة الثالثة ليصبح (مطبعة بولاق الأميرية)، ثم تغير عام (١٩٠٣) إلى (المطبعة الأميرية ببولاق).

وبعد قيام ثورة يوليو (١٩٥٢) اهتمت الحكومة بالمطبعة، وأنشئت وزارة الصناعة عام (١٩٥٦)، وصدر قرار رئيس الجمهورية بإنشاء هيئة عامة للمطابع يطلق عليها (الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية)، وانتقل موقع المطبعة بعد التطوير إلى الضفة الأخرى من النيل على كورنيش إمبابة، ومازالت تلبي احتياجات الدولة من كافة أنواع المطبوعات، إلى جانب إسهامها في تنشيط حركة الطباعة والنشر في مصر والشرق الأوسط من خلال إصداراتها المختلفة.

وقد تميزت إصدارات المطبعة منذ إنشائها بالدقة والتنوع، وكانت حصيلة ما نشرته من الكتب خلال الفترة من (١٨٥٠ إلى ١٩٠٠) (٩٥٣٨) كتاباً، احتلت الديانات مركز الصدارة فيها بمجموع (٢٦٠٤) كتب، تلتها الآداب بعدد غير قليل من الكتب وصل إلى (١٦٤٧) كتاباً، أما كتب اللغات؛ فقد كان عددها (١٢٢٦) كتاباً.

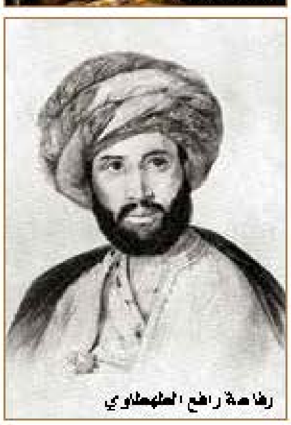
وإذا نظرنا إلى من تولوا إدارة المطبعة في نهايات القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، نجد أن ولاة مصر قد استعانوا بالخبراء الأجانب إلى جانب المصريين في إدارتها، فنجد من أسماء مديريها: بانجيه بك، من (١٨٨٦ إلى ١٨٩٤)، وألفريد شيلو بك، من (١٨٩٤ إلى ١٩١١)، ووارن فريلوني، من (١٩١١ إلى ١٩١٧)، وأحمد صادق، من (١٩١٩ إلى ١٩٢٠)، وإميل فورجيه، من (١٩٢٤ إلى ١٩٢٦).

وقد كان لمطبعة بولاق دور كبير في نشأة الصحافة المصرية وتطورها، فمصر عرفت أول صحيفة في عهد محمد علي عام (١٨١٣)، وهي (جورنال الخديوي)، وكانت تصدر شهرياً، وظلت تنسخ بخط اليد إلى أن أنشئت المطبعة فأصبحت تطبع فيها، ثم صدرت جريدة (الوقائع المصرية) في ديسمبر (١٨٢٨)، وكانت عبارة عن نشرة تذاع فيها أوامر الحكومة وإعلاناتها، وسائر الحوادث الرسمية في الدولة.

تميزت إصدارات المطبعة بالدقة والتنوع وكانت حصيلة ما نشرته (٩٥٣٨) كتاباً


محمد علي باشا


وارن فريلوني


رفاعة رافع الطهطاوي


بانجيه بك



د. يحيى عمارة

إدوارد سعيد
والهوية العربية

من الخلاصات غير المعلنة التي يصل إليها قارئ مشروع المفكر الكوني إدوارد سعيد، هي أنه من المفكرين العرب الذين ظلوا متشبثين بالهوية العربية، على الرغم من معانقتهم للكونية والعالمية. فمنذ كتابه (بدايات) إلى كتابه الأخير المنشور بعد وفاته (عن الأسلوب المتأخر)؛ وهو يخاطب بطرق شتى الهوية العربية التي كان يحملها معه أينما حل وارتحل، حيث ظل يبحث عن كل السبل التاريخية والفكرية والحضارية والاجتماعية لتجسير الفجوة بين ذاته العربية وذاته العالمية. وهذا ما عبر عنه قائلاً: (إن المشكلة الأساسية تتمثل في كيفية التوفيق بين هوية المرء الخاصة وحقائق ثقافته ومجتمعه وتاريخه من ناحية، وبين حقائق الهويات والثقافات والشعوب الأخرى من ناحية ثانية).

وكان إدوارد سعيد يسعى من خلال ذلك التجسير إلى نشر روح التعايش بين الذاتين: الذات العربية والذات العالمية، عبر الانطلاق من أدبيات الاعتراف والتحاور ونشر القيم الإنسانية المبنية على التنوير الإنساني الأسمى المبثوث في المعرفة الأدبية والعلوم الإنسانية أولاً وأخيراً.

من هنا، كان مشروعه الفكري المتين، بطريقة حضارية وفكرية عالية تؤمن بمعايير المحاورة والنقد البناء، يحمل رسالة الدفاع عن كل ما هو شرقي وعربي وإسلامي، إضافة إلى رسائل أخرى متعددة.

فالمتمعن في مؤلفات الرجل، وبالخصوص (الاستشراق)، و(تغطية الإسلام)، و(العالم والنص والناقد)، و(خارج المكان)، و(تعقيبات على الاستشراق)، ثم (في المكان الخطأ).. وغير ذلك من المؤلفات العديدة، لا يمكنه التغاضي عن هذه الموضوعة المدافعة عن الوطن العربي وهويته وحضارته ووجوده، ليس من أجل الإعلان بأن الحضارة العربية عنصر منافس ومتصارع مع باقي الحضارات والهويات والثقافات، بل لمحو فكرة مرتبة الأدنى في سُلّم الحضارة التي اتخذها الفكر الغربي في خطابه شعاراً له وظل يعانيها الآخر، الشرقي والعربي.

تأسيساً على ذلك، يتخذ إدوارد سعيد موقفاً مزدوجاً من قضية الهوية، فهو يرى أن الهوية ليست ما نرثه، بل ما نختاره.. فقد اختار أن يكون عربياً يدافع عن القضايا العربية وعن الحضارة الإسلامية، وفي الوقت نفسه، يؤكد مراراً أن الهوية ليست أحادية وجامدة، بل هي في تشكل مستمر وتتضمن أكثر من ثقافة واحدة. فقد كان بلسان المثقف العربي الكوني يعبر تعبيراً مباشراً عن الوطن العربي في كل بقاع العالم. ليس لغرض التفاخر به فحسب، وإنما للاعتراف به بصفته وجوداً حضارياً وإنسانياً ليس إلا.

برغم معانقته للكونية والعالمية ظل إدوارد سعيد متشبثاً بالهوية العربية

فإشكالية الحديث عن الهوية العربية في ارتباطها بمفهوم الهوية عند المفكر العربي، وعدم مناقشتها في مجموعة من المؤلفات والمؤتمرات التي اهتمت بالمشروع

(الإدواردي)، كانت سبباً في تأليف كتاب الباحِثَيْن الأستراليَين (بيل آشكروفت وبال أهلوواليا): (إدوارد سعيد: مفارقة الهوية، ليملأ الفراغ الذي تركته الأبحاث والدراسات التي تناولت سيرة سعيد وفكره النقدي، لافتاً الانتباه إلى مسألة تشكيل الهوية، وتأثيراتها شديدة الأهمية في عمل إدوارد سعيد). كما ورد عند الباحث والمترجم العربي فخري صالح، معلناً بذلك، عن وجود الإشكالية ضمن الترابط الحميم بين هوية سعيد ونظريته الثقافية الجديدة؛ من منظور مختلف تماماً عن مجموعة من المنظورات الفكرية والأدبية العربية والعالمية.

إن الخصائص المعرفية والإنسانية والحضارية، مثل: التمازج والاختلاط والتعارف والتفاعل والتثاقف، لم تكن تشكل عائقاً من عوائق الفكر العربي عند الرجل، بقدر ما كانت منسجمة مع فكرة هوية المجتمعات وطباعها الفكرية التي هي وليدة نتاجه المعرفي الذي ينشأ نشوءاً خاصاً ذاتياً بدلالات تميزه عن غيره ويتوجه نحو الكلي ويعانق الكونية.

لقد كان رهان المفكر الكوني هو نقد سوء نية الفكر الغربي، خاصة الفكر المناصر للمركزية الذاتية الغربية المتطرفة التي تعمل بشعار (الأنا وليس غير الأنا). فقد ظل يصدر، في رؤيته النقدية وعمله المعرفي، عن تصور يرفض النظريات الأصولية في فهم الأدب والتاريخ والمجتمع انطلاقاً من تلك الرؤية المادحة الضيقة، أي تلك التي ترى في الأصل الغربي- الأوروبي خاصة، مصدر إشعاع يغمر بضيائه الثقافات الأخرى. الأمر الذي جعل الكثير يصنفونه ضمن المثقفين العرب المعاصرين (المقيمين بين الثقافات، والمفكرين المخضرمين ما بين الحضارات)، لأنه بواسطة مشروعه المتسم بالتعدد في الاهتمام والانشغال والمعالجة، من الاهتمام بالمعرفة الاستشراقية إلى الدراسة الأدبية العملية والنقد الأدبي اللذين يتصدران الرحلات الفكرية لديه (النقد النظري والإجرائي)؛ ومن الانشغال بقضايا اللغة والهوية والمنفى والحرية والالتزام، إلى قضايا الثقافة والمثقف والإشكاليات المرتبطة بهما على المستويين القطري والعالمي، ومن المعالجة المعرفية والفكرية، إلى المعالجة الحضارية والجمالية والإنسانية.

إن إدوارد سعيد استطاع أن يؤسس خطاباً عالمياً من جهة، وأن يفرض صوت المثقف العربي، وأن يحول الأنظار الى ما هو مهم وحيوي وكوني من جهة أخرى، ليكتسب بذلك حضوراً أكبر، ليكون بالنسبة إلينا من أصحاب الاضافة المعرفية والقيمية، الذين يفتحون آفاقاً وحقولاً معرفية متعددة للدراسات والأبحاث العربية مستقبلاً. وهذا ما تؤكده مؤلفاته المشار إليها سابقاً التي ما فتئت تحظى بأهمية بالغة في الثقافة المعاصرة، وهي أهمية تتضاعف بوصف المشروع الإدواردي قد تَمَكَّن من تقديم مجموعة من المفاتيح المعرفية والنقدية التي تساعد التفكير الإنساني عامة، والعربي خاصة، على دخول غمار الإشكاليات الكبرى بكل وعي نقدي يُعَبِّد الطريق تجاه الوعي بالآخر، وبثقافته دون الوقوع في أسر الانبهار به أو التصادم معه، خاصة ثقافة العولمة السالبة والمستلِبَة، واكتشاف مكونات تفكيك الخطاب بمنهجية علمية تعتمد على تجديد العقل والمعرفة والمقارنة والمقاربة، مع التركيز على إعادة النظر في الخطاب الثقافي الجديد وما بعده، في علاقته بالمعرفة الأدبية والفلسفية والتاريخية والإنسانية.

إن المفكر الكوني ادوارد سعيد لم يكن صوتاً فلسطينياً أحادياً يسعى إلى العالمية وحده فقط، بل كان يبتغي إيصال رسائل الاعتراف بالذات العربية التي تشكل العمود الفقري للشرق، لما تحمله من حضارات وثقافات ومعارف، رسخها الإنسان العربي بكل هوية أصيلة لغةً وتاريخاً وثقافةً بوجوده الثابت في جغرافيته، وبعبوره القارات والثقافات والحضارات المختلفة معه، عبوراً إنسانياً وفكرياً وعلمياً ليصبح أحد كبار منظري النقد والمعرفة في العلوم الإنسانية عالمياً، ومفكراً كونياً مُحَلِّقاً خارج المكان،

عمد إلى نشر أدبيات روح التحاور مع الآخر وعدم الاستعلاء عليه

دافع عن كل ما هو شرقي وعربي وإسلامي ضمن مشروعه الفكري الحضاري

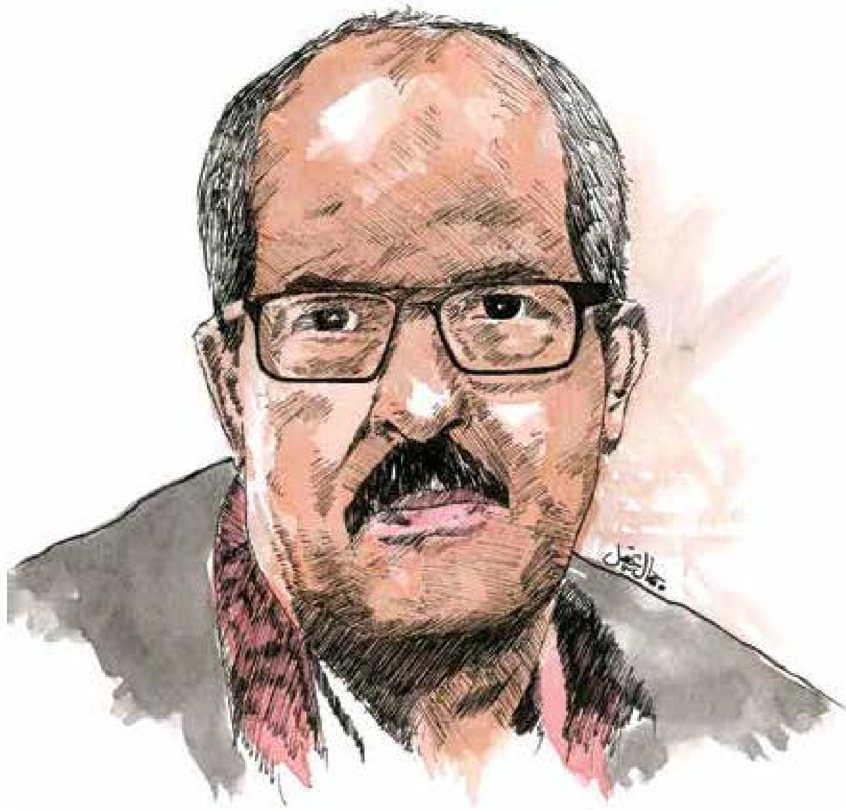
رفض سوء نية المفكر الغربي خاصة المركزية الذاتية الغربية

حلل الخطاب الروائي وانفتاحه

سعيد يقطين: تمثلت القرآن الكريم والثقافة الشعبية العربية


ممدوح عبد الستار

في الدار البيضاء مسقط رأسه، حمل الدكتور سعيد يقطين حياة الناس، وأسئلتهم العميقة، والبسيطة، والمتعارضة أحياناً مع طقوس حياتهم، وعاشها، لكن عقله كان مفتوحاً على السؤال الملغز، لماذا، وكيف؟ وضاقت به الحال، حينما لم يستطع استكمال تعليمه، فانتقل إلى مدينة فاس وانفتح على عالم آخر، وفضاء مختلف.. هذا الانتقال من مكان إلى مكان، ومن فضاء إلى فضاء، هو جوهر مشروعه النقدي الذي حاول أن يدعو إليه، ليس بصفة الناقد، لكن بصفة العالم والباحث عن الجوهر وليس الشكل، لأن السؤال يؤرقه، ومازال..



له عشرات الكتب المؤسسة لمشروعه النقدي، المتشابك مع النظريات الغربية والعربية في آن، منها: (تحليل الخطاب الروائي، انفتاح النص الروائي، قال الراوي، الكلام والخبر، ذخيرة العجائب العربية) وغيرها الكثير.. وحصل على جوائز عدة، منها: جائزة الشيخ زايد، جائزة المغرب الكبرى عام (١٩٨٩)، وعام (١٩٩٧)، وجائزة عبدالحميد شومان عام (١٩٩٢).

التقت به مجلة «الشارقة الثقافية»، وكان معه هذا الحديث..

- بداية، نود أن نتذكر معك، ونذكر الأجيال القادمة تجربتك، ونود معرفة بداياتك، وما المؤثرات والروافد والوقائع التي جعلتك كما أنت الآن؟

– يتطلب الجواب عن هذا السؤال كتاباً بكامله، ولقد شرعت فعلاً في إعداده منذ مدة وأسميته (سيرتي المعرفية)، ومتى أتيحت لي الفرصة سأضيف إليه أشياء جديدة. نشرت منه شذرات في إحدى المجلات العربية، عندما طلبت مني المساهمة بموضوع حول الهوية، فلم أجد أمامي سوى الكتابة عن بعض من هويتي السردية. كانت البدايات مع الكُتاب، حيث كنت أحفظ القرآن الكريم، وفي الساحة الشعبية (اشطيبة) بالدار البيضاء التي فتحت فيها عيني على فضاء الحلقة الشعبية، التي كانت تزخر بعباقرة السرد الشعبي للسير العربية، ومنتجي النوادر والنكات، والفرق الموسيقية الشعبية، التي كانت تملأ هذا الفضاء قادمة من مختلف المناطق المغربية، وهي الساحة نفسها التي فتحت عيني على الكتاب، حيث كان الباعة يعرضون كتبهم القديمة، ومنها الكتب الدينية والمجلات المصرية، وكتب السحر، والسير الشعبية. أظن أنني لو عشت في فضاء غير هذا لكنت مختلفاً عما أنا عليه، وما صرت إليه. رأيت الطيبة إلى جانب العنف.. والجهل المبين إلى جانب الحكمة الرشيدة.. وبين تناقضات هذه العوالم الشعبية كنت أتأمل وأتساءل، ومن هنا كانت البداية. كان السؤال قريني ومصاحبي في كل ما أراه وأسمعه من حولي.. هل يمكن أن أقول إني كنت مريضاً بالأسئلة؟ أريد أن أعرف كل شيء. وظل السؤال يلازمني أبداً، وعندما لا أقتنع بما يقدمه لي أسجل اختلافي معه، وبدأت تتشكل لدي أجوبتي التي بنيتها عن طريق التأمل، والتفكير، والمقارنة، فلم أكن أقبل من الأجوبة إلا ما أراه مقنعاً، وحين

أقتنع بأن ما وصلت إليه غير ملائم، أتراجع عنه، وأبحث عن جواب آخر.

· ما العوائق والتحديات التي واجهتك في بداياتك؟ ومن ساعدك وأرشدك؟

– كان الفقر أكبر عائق واجهته في بداية حياتي، أن يعيش المرء في الأحياء الهامشية لمدينة كبيرة مثل الدار البيضاء، يجعله معرضاً لمؤثرات هذا الفضاء.. كنت أمام خيارات محدودة فُرضت على جيلي، وخاصة من يعيش في المحيط الذي كبرت فيه: الانقطاع عن الدراسة وممارسة التشرد، أو البحث عن حرفة بسيطة لضمان لقمة العيش. أما متابعة الدراسة، لم تعد أسرتي قادرة على تحمل أعباء مواصلتي الدراسة برغم اجتهادي، فما كان منها إلا أن طلبت من أخي المرحوم محمد، الذي كان يشتغل في مطبعة في فاس، أن يأخذني معه. وبرحيلي إلى فاس انتقلت من فضاء الحي الشعبي إلى عالم آخر مختلف تماماً. فبدل الإضاءة بالشموع، صرت أقرأ على ضوء المصباح، وبدل استعمال الخابية، صرت أتمتع بالحنفية، وبدل سقف القصدير، صار ركن بيتي حجراً. مدينة فاس ليست هي الدار البيضاء. اكتشفت تلاميذ جدداً، ولغات أخرى، وثقافة مختلفة، وفضاءات ثقافية أخرى (مكتبات في المدرسة، ودور للشباب، ومراكز ثقافية أجنبية).

· لك مشروع نقدي مستقل، ما هي ملامحه الأساسية؟ وهل له أصول عربية بحتة، أم أنه مزيج بين ثقافة الغرب والشرق؟ وهل اكتمل المشروع، أم أنه ما زال في طور التطور والنمو؟ وهل يختلف عن مشروعات نقدية أخرى؟

– بدأ يتشكل هذا المشروع في المرحلة الثانوية، التي كنت قد اطلعت فيها على أغلب ما كان يكتب في المشرق العربي، سواء في الأدب أو التاريخ أو الفكر، قديماً وحديثاً. وكنت في الوقت نفسه أطلع على الكتابات الأدبية والفكرية الفرنسية. وكما قلت في جواب سابق: كان السؤال والمقارنة مدخلين لبحثي عن فهم الأشياء والظواهر. كنت أعبر عن اختلافي مع كبار الكتاب والمفكرين، وكنت أرى أن التمييز بين (الذاتي) و(الموضوعي) هو المغيب في تفكيرنا. ولقد كتبت مقالة وأنا في المرحلة الثانوية عن أزمة النقد العربي المعاصر، وعن علاقته بالذاتية والموضوعية (في الكتاب الذي أومأت إليه، سأقوم بنشر المقالات الأولى التي كتبتها في الملاحق الثقافية المغربية). كنت ضد مقولة الالتزام، بالرغم من أنني كنت منشغلاً بالسياسة. لم تكن تهمني في الأدب الحماسة السياسية حين يغيب البعد الجمالي، وكنت ضد القراءات التأويلية للنصوص. وحتى في المرحلة التي أعددت فيها بحث الإجازة من منظور بنيوي تكويني (غولدمان) في دراسة الشعر المغربي في الستينيات، كنت أرى أن البنيوية التكوينية في الدراسات العربية مختزلة، وأن الذين طبقوها على الأدب العربي لم يطلعوا على كتابات غولدمان، ولم يفهموه بشكل جيد. كان المشروع الذي بدأت في تشكيله بالتدريج، ينهض على أساس أن الدراسة الأدبية ينبغي أن تكون علماً. وغولدمان، حين اشتغل بسوسيولوجيا الرواية، كان عالماً سوسيولوجياً يبحث في الأدب، وسوسيولوجيا الأدب ليست نقداً أدبياً، لكنها فرع علمي من علم أصل هو علم الاجتماع. وبعد الإجازة، وجدتني أنخرط في البنيوية لأنني رأيتها المنطلق الأساس، الذي يمكنني من خلالها الدفاع عن علمية الدراسة الأدبية، وجمالية الإبداع.

· لقد بشرت بالبنيوية في نقد الرواية، وتبني رؤاها في السرد، لماذا إذاً دعوت إلى تجديدها وتطويرها؟ هل بسبب ضيق أفق البنيوية؟ أم توجد أسباب أخرى نجهلها؟

– ينطلق هذا السؤال بما هو شائع في المتخيل العربي العام عن البنيوية. أقول وأتحمل مسؤولية ما أقول، ولقد فعلت هذا مراراً: لم تُفهم الدراسةُ الأدبية العربية البنيوية تماماً، كما أنها لم تفهم سوسيولوجيا الأدب، ولا غيرها من الاتجاهات الغربية التي اشتغلت بها في تعاملها مع النص الأدبي. كنت دائماً أميز بين النقد الأدبي والعلم الأدبي. كل الدارسين العرب، باستثناء قلة قليلة جداً، اشتغلوا بالأدب نقاداً لا علماء. لذلك اعتبرت البنيوية عندنا منهجاً جاء ليدرس الأدب من الداخل، وصارت مقولة (النص ولا شيء غير النص) عنوان حقبة بكاملها. البنيوية إبدال


السؤال يؤرقه أكثر من الإجابة

كان الفقر أكبر عائق واجهته في بداية حياتي وانتقالي إلى فاس قادني إلى فضاءات جديدة

ملامح مشروع نقدي مستقل له أصول عربية بحتة ومزيج بين ثقافة الشرق والغرب

معرفي جديد جاء ليكرس البعد العلمي في دراسة الظواهر الاجتماعية والإنسانية، ومن بينها الأدب، ضد الدراسات التأويلية التي كانت مهيمنة. وكان العلم الرائد الذي مهد لها هو اللسانيات. لا يطرح العالم إلا السؤال الذي يمكنه أن يجيب عنه.. ولا يعني ذلك أنه لا يفكر في الأسئلة التي لا يستطيع الإجابة عنها، إنه فقط يؤجلها إلى حينها. ولذلك نجد العالم الأدبي في الحقبة البنيوية منشغلاً بفهم البنية النصية في ذاتها، فوضع لها حدوداً لكي يتمكن من محاصرتها وامتلاك رؤية دقيقة عنها. وفيما صار يعرف، في تاريخ الأفكار، بـ(ما بعد البنيوية) بدأ ينفتح هذا العالم على ما يتعدى الحدود، التي كان قد وضعها لنفسه سابقاً، وهو واعٍ بما يقوم به، ليخطو خطوة أخرى في الفهم والتفسير.

في كتابي: (تحليل الخطاب الروائي)، و(انفتاح النص الروائي)، وقد صدر الكتابان معاً، وهما في الأصل رسالة لنيل الماجستير في الثمانينيات، عندما بدأت البنيوية تتطور طارحة أسئلة جديدة تتجاوز مرحلة البدايات. في الكتاب الأول ركزت على الخطاب، وفيه حاولت تحليل الخطاب الروائي العربي من الداخل، أي باعتباره بنية لها مكوناتها الخاصة. وفي الكتاب الثاني توسيع لما هو بنيوي بالاشتغال بالنص عن طريق الانتقال إلى مستوى آخر من التحليل، وهو ما أسميته آنذاك (السوسيو سرديات). إنني في الكتابين معاً انتقلت من السرديات إلى السوسيو سرديات الاجتماعية، هذا الانتقال هو ما يرصده الآن مؤرخو السرديات من خلال تمييزهم بين حقبتين في تطورها، من السرديات الكلاسيكية، إلى السرديات ما بعد الكلاسيكية. ولا يمكن أن تتأسس السرديات ما بعد الكلاسيكية إلا على الأصول التي تكرست في المرحلة المؤسسة.

- لماذا لم تعد إلى بلورة ما كتبته من أفكار ورؤى في كتابك (قال الراوي)؟

– سؤال وجيه، وكان ينبغي أن يطرح ليس فقط بصدد هذا الكتاب، وإنما أيضاً بخصوص (الكلام والخبر) الذي كان مقدمة لـ(قال الراوي). وبالمناسبة هما معاً في الأصل أطروحة لنيل الدكتوراه، وصدرا معاً في تاريخ واحد (١٩٩٧). كنت وأنا أعمل على بلورة السرديات وتطويرها من خلال السرديات الاجتماعية، أشتغل في الوقت نفسه بالرواية، وبالنص السردي العربي القديم، خاصة السيرة الشعبية، لأنني كنت أريد تشكيل رؤية شاملة عن السرد العربي، وليس فقط عن الرواية. ولأنني لم أكن أُعنى بالنصوص فقط، كان همي الجوهري هو السرد في كليته، وما كانت التحققات النصية سوى محاولة للإجابة عن أسئلة نظرية. ولقد فرض علي هذا إعادة النظر في معنى الأدب، والقصة، والشعر، أي أن سؤال نظرية الأجناس وتاريخ تطورها، كان مطروحاً علي بإلحاح لأضع السيرة الشعبية في سياق تشكل السرد العربي وتطوره. جاء كتاب (الكلام والخبر) ليكون مدخلاً لإعادة النظر في نظرية الأجناس كما تداولها العرب قديماً، واستنسخوها من النظريات الغربية حديثاً. ومن خلاله جاءت دراستي في (قال الراوي)، وقد اكتملت الرؤية التنظيرية لدي بخصوص السرد لتهتم بما لم تنشغل به في (تحليل الخطاب الروائي)، وهو القصة، أو المادة الحكائية. وفي هذا الكتاب جعلت السرديات منفتحة على السيميائيات، بما يتلاءم مع السرديات كما وظفتها. وكان مشروع (قال الراوي) مؤسساً على البحث في ثلاثة محاور: هي (البنيات الحكائية)، و(البنيات الخطابية)، تطويراً لما أنجزته في (تحليل الخطاب الروائي) لأن الاجتهادات الغربية في تحليل مكونات الخطاب الروائي قد تطورت كثيراً عما تحقق في مرحلة



رجاء النقاش

بشرت بالبنيوية في نقد الرواية لأنني اعتبرتها منهجاً يدرس الأدب من الداخل

حاولت استخراج مادتي النقدية العجيبة من كل السير الشعبية والسرد العربي لبلورة مشروعي النقدي



سعيد يقطين في إحدى الندوات

الثمانينيات. وآخرها، تطويراً لـ(البنيات النصية) التي أقمتها في (انفتاح النص الروائي) بما يتلاءم مع ما تنجزه السرديات مابعد الكلاسيكية في الوقت الحالي.

- لماذا لم تعد تتابع الرواية والإبداع القصصي والسردي بنفس الشغف الذي كنت عليه في البدايات؟

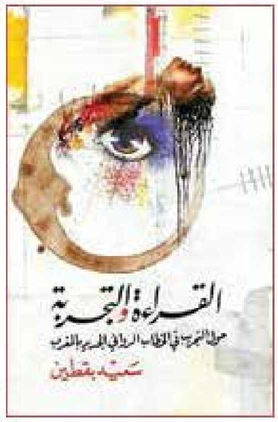
– الشغف قائم أبداً؛ لكن هناك نوافذ كثيرة تفرض عليّ نفسها، وأريد أن أقدم فيها تصورات تحفيزاً للتفكير، ودفعاً إلى البحث لما أراه من جمود في تطوير النظر والعمل في واقعنا الثقافي العربي. فما قدمته بخصوص الرواية العربية يمكن أن يكون منطلقاً لباحثين آخرين ليطوروه. هناك دراسات كثيرة جاهزة عندي حول الرواية، بعضها نشر، وبعضها الآخر لم ينشر. وأتمنى أن تتاح لي فرص إعادة النظر فيها وترهينها وجعلها قابلة للنشر والتداول، وهي في مجملها تدور في النسق نفسه من التفكير والبحث والتحليل.

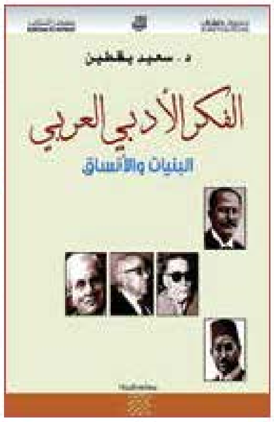
- هل علم السرديات لم يدفع في دراسة الرواية والأدب السردي؟ وما سر انتقالك إلى الأدب التفاعلي والرقمي؟

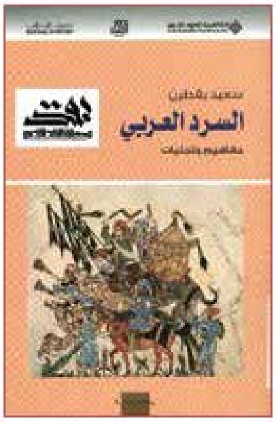
– قد تجد جواباً عن هذا السؤال متضمناً في إجابات سابقة.. بعض القراء عندما بدأت أكتب عن النص الرقمي في أواخر التسعينيات، اعتبروا ذلك انتقالاً من السرديات إلى الرقميات، ولم تكن في أذهانهم سوى الصورة السائدة التي كرسها بعض النقاد، وهم يتحدثون عن نهاية البنيوية، وموت النقد الأدبي وما شاكل ذلك من الادعاءات. لكن قراءة بسيطة لمشروعي النظري والعملي يكشف أنني في كتاب انفتاح النص الروائي قدمت تحديداً خاصاً للنص، وهو الذي بقيت أشتغل به في دراساتي السردية، ولذلك جاء الكتاب الذي دشنت فيه علاقتي بالعصر الرقمي تحت عنوان (من النص إلى النص المترابط) ليكون توسيعاً لدائرة الاهتمام بالنص الجديد الذي اتصل بتطور الوسيط الجديد. وأؤكد في هذا السياق أن اهتمامي بالرقميات بصفة عامة، ما كان ليكون لولا انشغالي الدائم بالسرديات كمشروع مفتوح على التطوير والتوسيع. إن خلفية الاهتمام بالرقميات لا تنبني فقط على التكنولوجيا، ولكن أيضاً على العلم. ويؤكد هذا أن الاهتمام العلمي بدراسة السرد لا يمكن إلا أن يجعلني منفتحاً على ما هو تكنولوجي وعلمي مع التطور الذي نجم مع التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل. وفي ذلك تجسيد لما أسميه المسيرة المعرفية، التي تتطور مع تطور الممارسة والإنجاز المعرفي والإبداعي.

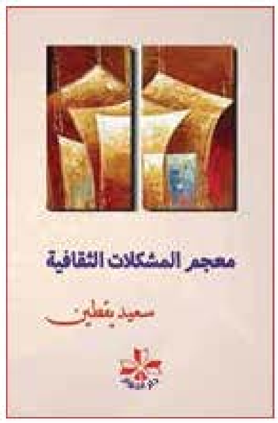
- لماذا لم ننتج حتى الآن نظرية عربية تستوعب كل الفنون والآداب برغم الإرهاصات الأولية، وقد تبناها محمد مندور، وعلي الراعي، ورجاء النقاش؟

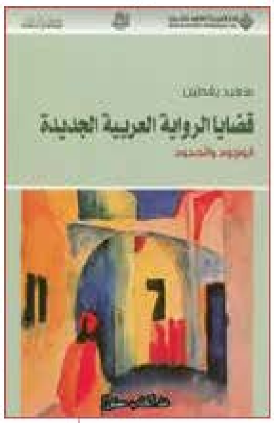
– لم تتطور كل الإرهاصات التي بدأت تتأسس حتى قبل هذا التاريخ، الذي أومأت إليه في الأربعينيات والخمسينيات. كانت المحاولات الأولى مع زيدان وطه حسين، واللائحة طويلة.. عندما نتحدث عن النظرية، وعن التحليل، وعن المنهج، فنحن نستعمل مصطلحات تتصل بالعلم، وتسعى إلى تحقيق المعرفة العلمية. لكن حين نوظف مثل هذه المصطلحات من دون حمولتها العلمية، أنى لنا أن ننتج نظرية أو تحليلاً أو منهجاً؟ ولقد عبرت عن هذه الأطروحة وناقشتها باستفاضة في كتابي (الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق) لا يمكننا أن ننتج نظرية، أو نسهم في تطوير النظريات التي تنتجها الشعوب التي تؤمن بالعلم والمعرفة العلمية، مادمنا نقلل من أهمية البحث العلمي في دراسة الأدب، ومادمنا نعتبر النقد الأدبي أو الثقافي ممارسة يقوم بها الناقد لتقديم وجهة نظره الخاصة في الأدب.

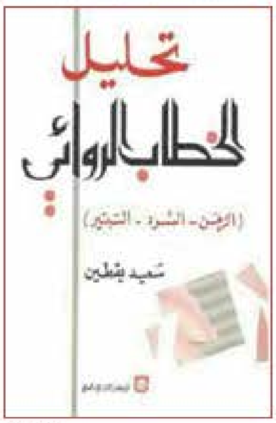












من مؤلفاته

دشنت علاقتي بالعصر الرقمي لأن انشغالي الدائم بالسرديات كمشروع مفتوح على التطور والتوسيع



شاعرة في حياة شاعر

سنية صالح.. امرأة من ذهب



هيفاء رفعت

من يذكر الأديبة السورية سنية صالح (١٩٣٥-١٩٨٥) يجب أن يتبعها بالشاعر الكبير محمد الماغوط (١٩٣٤-٢٠٠٦) الذي تزوجها منذ بداياتها الشعرية، واستمرت علاقتهما (٢٣) عاماً بدأت في (١٩٦٣)، واستمرت حتى وفاتها عام (١٩٨٥)، وبذلك ظلت هذه الشاعرة في ظل هذا الشاعر العملاق طوال حياتها، فهي التي اختارت العطاء والظل على حب الظهور والشهرة، وآثرت الظل في احتضان بناتها وعائلتها وزوجها، مع إبداعاتها، غير مهتمة ولا آبهة بشهرة أو بتحقيق نجاح، وكانت المرأة العظيمة وراء الرجل العظيم الماغوط، الذي اعتبر بوفاتها (رحيل آخر طفلة في العالم).

البداية كانت في أواخر الخمسينيات في بيروت، تعرّف الماغوط في بيت أدونيس بسنية صالح وهي شقيقة خالدة سعيد زوجة أدونيس، وكان التعارف سببه تنافس الاثنين على جائزة جريدة النهار لأفضل قصيدة نثرية، وبعدما عاد الماغوط إلى دمشق وأصدر مجموعته الأولى (حزن في ضوء القمر)، ولمع اسمه في سماء الأدب، وفي تلك الأثناء لحقته سنية صالح للدراسة في جامعة دمشق.

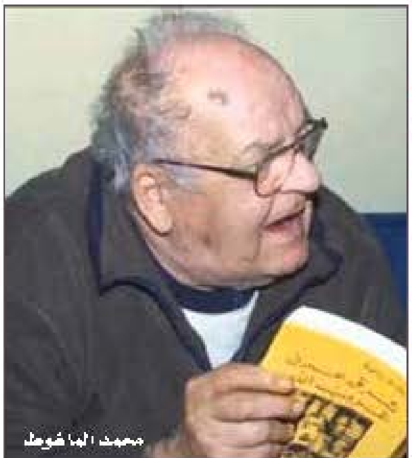
وفي الجامعة ولدت بينهما علاقة حب عاصفة، وأصبح الماغوط قريباً جداً منها، لدرجة أنها كانت تقوم بزيارته في السجن عام (١٩٦١) الذي قضى فيه ثلاثة أشهر بسبب مواقف سياسية وانتماءات حزبية.

وبعد خروج الماغوط من السجن، كانت سنية مثل ظله تتبعه أينما ذهب، وتعرف أين يختبئ، وتداوم على زيارته، وهي من كانت تجلب له الكتب والصحف والزهور خفية، وتمده بما يحتاج من أوراق وأقلام. وفي المقابل، كان الماغوط يطلعها على كل كتاباته في تلك الفترة، فكانت تقدم له رأيها بكل إخلاص. ويقول الماغوط: (كانت سنية أمي وحبي ومرضي، وكان رأيها أساسياً في ما أكتب، فإذا كتبت شيئاً وترددت أمامه ولو للحظة، كنت أمزقه وأعيد كتابته من جديد.. أما إذا قالت (حلو)، فكنت أحس باطمئنان شديد.. إنها قارئتي الأولى ومعلمتي الأولى في الشعر وفي الحياة)

تقول سنية عن الماغوط: (كنت أنقل له الطعام والصحف والزهور خفية، كنا نعتز بانتمائنا للحب والشعر كعالم بديل متعال على ما يحيط بنا، كان يقرأ مدفوعاً برغبة جنونية، وكنت أركض في البرد القارس والشمس المحرقة لأشبع له هذه الرغبة، فلا ألبث أن أرى أكثر الكتب أهمية وأغلاها ثمناً ممزقة أو مبعثرة فوق الأرض، أو مبقّعة بالقهوة، حيث ألتقطها وأغسلها ثم أرصفها على حافة النافذة حتى تجف).

بعد ذلك تزوج الماغوط سنية وأنجب منها طفلتين (شام وسلافة)، ولم تكن علاقتهما الزوجية على ما يرام، برغم دفاع سنية المضني عن استمرار الشراكة بينهما، حيث عاشت ضحية شهرته ومزاجاته المتقلبة وطباعه الحادة. والغريب أن سنية صالح كانت تميل إلى التكتم على هذا العذاب اليومي، بل وتعلن نقيضه في أكثر من مناسبة، ففي أحد الحوارات الصحافية، أعلنت أنها أحبّت الماغوط بعنف وصدق وإخلاص لا مثيل له، وقالت: (لقد غزاني بالشعر في وقت لم يكن يملك فيه إلاّ الشعر).

مآثر كثيرة صنعتها سنية صالح في حياة الماغوط، وكتب كثيراً عنها، فقد كانت بطلة روايته الوحيدة (الأرجوحة) التي أطلق عليها اسم (غيمة) فهي التي أحكمت اللجام الحريري بين القواطع، وحكّت بأظافرها الجميلة الصافية قشرة التابوت وبريق المرآة، وأغلقت كل الشوارع، ولملمت كل أوراق الخريف، ووضعتها في أنبوب المدخنة للذكرى، أو بالأحرى، عندما جاءت لتقلب كل شيء رأساً على عقب، وتجعل الكتب والثياب والأوراق، وكل ما تزدحم به غرفته الصغيرة، أشبه بأسلاب حرب لا يعرف إلى من تؤول في النهاية.



محمد الماغوط



د. خالدة سعيد

نبهت سنية صالح إلى أن محمد الماغوط من أبرز الأوائل الذين حرّروا الشعر من عبودية الشكل، واصفةً طبيعة الموهبة الشعرية ونجاحاتها في التحرّر من حضانة التقليدي ولم يقتصر دور سنية على الحب والرعاية بالتفاصيل، إنما كان لها فضل إضاءة الجوهر الشعري للماغوط بالكشف والحنوّ، إنه أمر يتعدّى الرعاية الشعرية والإلهام أيضاً، ويتعدّى الإسناد الاجتماعي والقلبي، إنه مؤازرة داخلية، تتأتّى من أن سنية صالح كانت شاعرة في حياة الشاعر، فجسّدتْ نصّها فيه قبل أن تجسّده في بنى لغوية محدّدة. ومع أن سنية صالح كانت شاعرة، لكنها لم تحظ بنفس شهرة الماغوط، على الرغم من أن لها خمسة كتب بين شعر وقصة، ونالت العديد من الجوائز، وتناولت أعمالها الكثير من الدراسات النقدية، وبالذات ديوانها (ذكر الورد).

كان رحيل سنية صالح دراميّاً، ما يجعل معناه عميقاً، مع أنه موتٌ إثر مرض، وموغلاً في الشفافية والشعر، من حيث إنها أفلحت بكتابة ديوانها الأخير (ذكر الورد) ناجيةً من الانتهاك عند حدود الآخر، ومن الانطفاء بالموت، من دون أن تدرك أو تميّز قوتها العنقائية المتجدّدة، التي لا تخطئها عين الإدراك في تجسيد حلمي، أمومي، شعري باذخ. لذلك لم تنحصر، وهذه ميزةُ أنها مبدعة، في أن تتخلّف إلى الوراء، وراء الشاعر في إيثار جامل وعاطفة امرأة، وإنما أنتجتْ ما دلّ على وعي عميق وتأملٍ نافذ في فضاءات الحياة والموت معاً.

إنها امرأة من الطباشير، وفقاً لعنوان إحدى قصائدها في مجموعتها الأخيرة (ذكر الورد- ١٩٨٨) التي صدرت بعد رحيلها، تكاد تذوب وتتفتت من الوجع وآلام الجسد، الذي أنهكته الأدوية ومباضع الجراحين. وتقول: (أهدابي يتراكم عليها صدأ العزلة، وزرنيخ المنفى. أطلق سراحنا، فتحت لساني مصنّف مليءٌ بالإهانات، بذلٍّ يكفي لنسيان جميع الحريات).



سنية صالح

مر الماغوط بظروف صعبة كثيرة بحياته، وفقد كثيراً من أحبائه وأصدقائه، لكن أقسى ما مر به هو رحيل زوجته عام (١٩٨٥)، ويقول الماغوط عن تلك الفترة: (جلست بقربها وهي على فراش الموت، أقبّل قدميها المثقوبتين من كثرة الإبر، فقالت لي عبارة لن أنساها: أنت أنبل إنسان في العالم).

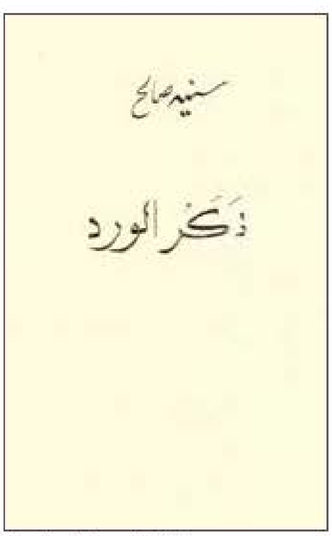
وسعى الماغوط لإنصاف شريكته معنوياً، باعترافات من العيار الثقيل في مديح الأنثى والشاعرة بآنٍ، وقال: (سنيّة هي حبي الوحيد، نقيض الإرهاب والكراهية، عاشت معي ظروفاً صعبة، لكنها ظلّت على الدوام أكبر من مدينة وأكبر من كون. إنها شاعرة كبيرة لم تأخذ حقها، ربما أذاها اسمي، فقد طغى على حضورها، وهو أمر مؤلم جداً. كما أنها لم تأخذ حقها نقدياً).

بهذه الكلمات وصف الماغوط زوجته ورفيقة دربه سنيّة صالح، الشاعرة الجريئة التي تمردت على آبائها الشعريّين في وقت مبكّر جداً، وكانت أحد الذين عبّدوا الطريق لما يُعرَف بقصيدة النثر، لكن ظلمها النقّاد كما تحدّث الماغوط، وظلمها هو نفسه، بأن وضع على أكتافها حِمْل حياته المجنونة والمتمرّدة، ظلمها بطبعه الحادّ ومزاجيّته.

أما مرثيته (سيّاف الزهور) التي كتبها خلال احتضارها وأكملها بعد رحيلها، فكانت مثقلة بالأسى في حدّه الأقصى: (ثلاثين سنةً، وأنت تحملينني على ظهرك كالجندي الجريح، وأنا لم أستطع أن أحملك بضع خطوات إلى قبرك أزوره متثاقلاً، وأعود متثاقلاً، لأنني لم أكن في حياتي كلها وفيّاً أو مبالياً، بحب أو شرف أو بطولة). وقال أيضاً: (سنية هي المرأة في كل ما كتبت، كانت كعروق الذهب في الأرض). وكان الماغوط لا يتوقف عن ترديد جملته الشهيرة عنها: (حياتي بدونك لا تساوي علبة ثقاب).

قال عنها الماغوط «سنية كانت قارئتي الأولى ومعلمتي في الشعر والحياة»

عاشت امرأة في ظل شاعر عملاق واختارت العطاء في الظل



غلاف كتابها (ذكر الورد)

أصّل في ذاكرتنا حس السؤال

د. شكري محمد عياد

المعرفة لا تكون إلا بالكتابة



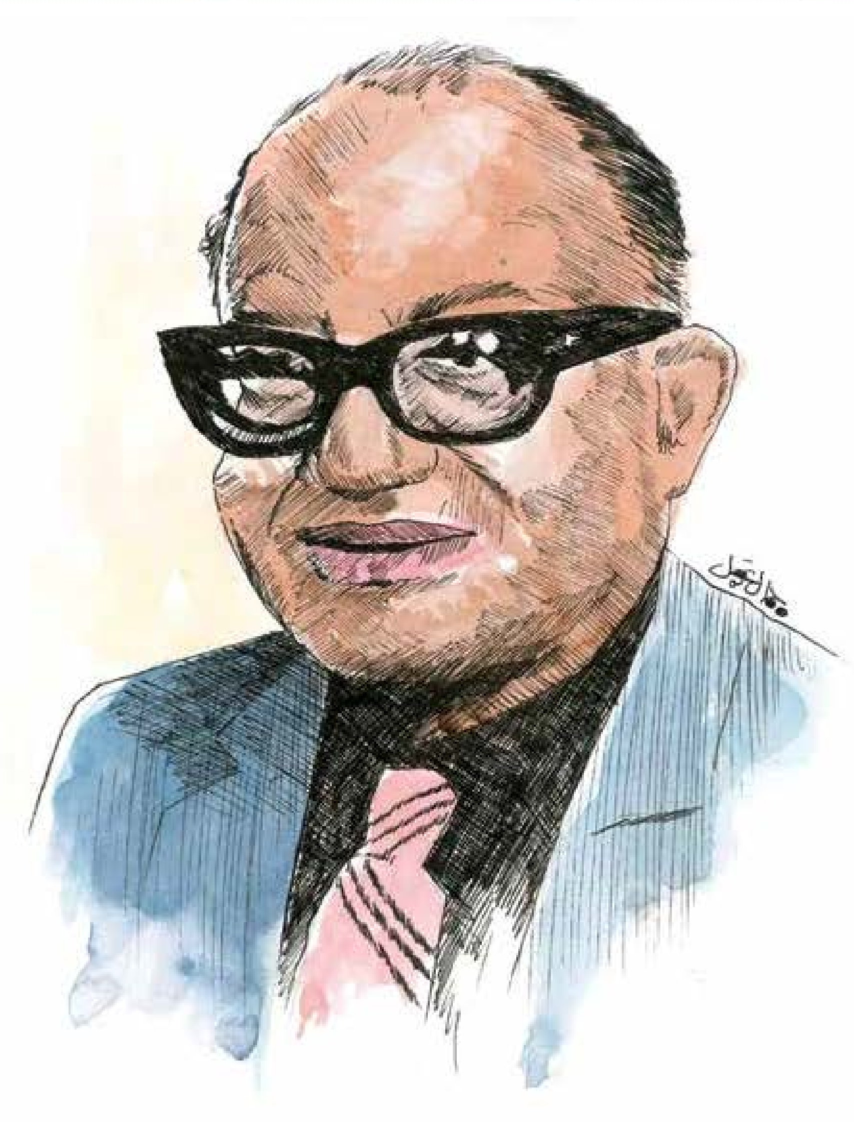
د. بهيجة إدلبي

مثقف موسوعي وناقد مبدع ومبدع مختلف، ومفكر متبصر في قراءة الماضي والحاضر والمستقبل، مستجيباً لحقيقة الفن الذي يراهن على الدائم والكلي، متجاوزاً حدود الزمان والمكان ليصل إلى المطلق. (العيش على الحافة) عنوان سيرته التي تفصح عن قلق الذات وقلق الوجود، وقلق الكتابة باستجاباتها المختلفة، كما تفصح عن قلق العزلة والوحدة، مختبر التأمل والكشف والرؤية، برغم الانفتاح على العالم والثقافة والحياة. يوجز هذا العنوان تجربة الدكتور شكري عياد التي اختبرها في الكلمة وفعل الكتابة نقداً وبحثاً ودراسة وإبداعاً، سواء أكان ذلك في أكاديمية الحياة والواقع، أم في أكاديمية البحث والدرس والتحصيل العلمي والمعرفي.

ففي استقرائنا لتجربة عياد النقدية ومشروعه النقدي الجمالي، نستجيب لحساسية جديدة في النقد وقراءة الإبداع، حيث يضع الذوق في منطقة وسطى بين التفسير والتقييم، دون أن يلتبس الذوق بالميل الفردي أو الوقتي (فالذوق يعني ممارسة الحكم على أعمال معينة بناء على مرجع عام، هذا المرجع لا يمكن تحديده إلا بأنه قيمة أو قيم ما، فالحكم يستند إلى القيمة، أي أنه معلل بالقيمة، وإن كانت القيمة نفسها غير معللة). (كما هو حصيلة الخبرة، وهو الذي يقوم لدى الطريقة الفنية في النقد مقام القوانين العلمية).

وبالتالي فالنقد في عرفه طول ملابسة وتأمل في النص الإبداعي وأحواله، ولا تستوي القراءة النقدية لديه إلا حين يدخل الناقد في تجربة مع النص كما يدخل الصوفي في حالة من الوجد، يختبر فيها النص مع نفسه كما يختبر نفسه مع النص، ما يفسح للمعنى أن يتسرب من النص إلى الذات كما تتسرب الذات إلى النص، (فلا نشعر باللحظة الجمالية قبل أن يكتمل النص في داخلنا، يغسلنا يطهرنا، يضيء ركناً في نفوسنا كان مظلماً).

ففكرة النقد الإبداعي ليست ترفاً نقدياً وليست رغبة في مزاحمة النص الإبداعي على مكانته في سلم الإبداع، وإنما هي رغبة في منح النقد مقام القرب والاتصال الوجداني من النص، يصغي إليه، يتأمل أحواله، يكشف عن فجواته المعتمة، وفراغاته المتروكة،



والعلاقات المتحاورة داخله، يحتك مع التجربة المعرفية والجمالية التي يفردها النص في ذات الناقد، ليتسنى له الإصغاء إلى أنفاس النص بكل ما تحمل من دفء الإبداع، مستعيناً بأداة اللغة، وأداة الخبرة، التي تشفع الموهبة النقدية، من أجل تحليل النص الإبداعي، ومعرفة أسراره، ومكامن الإبداع والجمال فيه، دون العبث بصورته التي تشكل فيها، ورؤيته التي هيأها المعنى له.

فالناقد (يدخل في قلب العمل، ويشارك المنشئ في جميع خطواته بخبرة تضاهي خبرته أو تفوقها، ومن ثم يمكنه أن يقارب الدقة في فهم العمل على جميع مستوياته وتذوقه بحسب ما في العمل نفسه من إمكانات التذوق) ذلك لتحليل اللحظة الجمالية (النشوة المبهمة التي لا نستطيع أن نحدد مأتاها)، هكذا (يعيد النص تشكيل الواقع بواسطة الكلمات)، (يتكلم عن الأشياء ويعطيها معاني فوق الأشياء. حيث تحررنا الكلمات من الواقع ،تجعلنا فوق الواقع، أقوى من الواقع). وعلى هذا: فالناقد (رجل لا رأي له. لا يتابع ولا يعارض ولا يشايع ولا يناهض ولا يحب ولا يكره لأنه تعود فقط أن يفهم..).

بهذا المعنى للنقد الذي يتخذ الذوق معياراً في تحليل النص الإبداعي، كان الدكتور شكري عياد الذي خبر الحياة والواقع، يؤسس لرؤية نقدية جديدة، سعياً إلى إنتاج نظرية نقدية شاملة كما في كتبه (دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد– اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي– على هامش النقد– المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين– بين الفلسفة والنقد).

وحسب غالي شكري، فإن أزمة النقد التي يشير إليها مشروع شكري عياد النقدي ويسعى إلى تجاوزها التأسيس رؤيته النقدية، لا تتمثل في غياب النقد أو تقصيره، وإنما في الفجوة المركبة بين النقد والأدب، وبينهما وبين القراء. وبالتالي يحاول د.شكري عياد (أن يؤسس مشروعاً نقدياً جديداً متعدد الروافد، يهدف إلى استخلاص القانون العام لمسيرة الأدب العربي الحديث واكتشاف منابع الإبداع فيه).

وحسب د. مصطفى الضبع: فقد نجح د. شكري عياد (أن يثير أسئلة من شأنها أن تكشف تجربة فكرية وتقنية متميزة على مستوى النقد والإبداع والترجمة، وأن يقول كلمته في الفن والحياة والثقافة والحضارة والإنسان، مستفيداً من المبدع والمثقف والناقد، هؤلاء الذين انصهروا في بوتقة الإنسان شكري عياد).

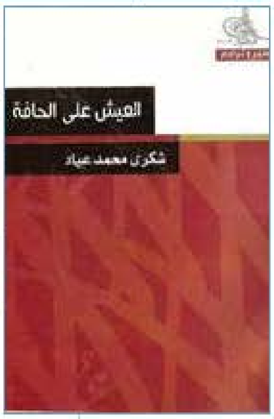
ويمكننا القول في النهاية إن مشروع شكري عياد سواء أكان في النقد أم في الثقافة العربية، مازال مشروعاً مفتوحاً على التأمل والبحث، ومازالت أسئلته التي أثارها في مشروعه النقدي والثقافي، قابلة لإيقاعية الجدل بين الإنسان ووجوده، بين حاضره ومستقبله، بين الكتابة وفعلها في الذات، وبين فعل الإنسان في الواقع والحياة.. وبالتالي :إن قيمة هذا المشروع المعرفي تنطلق من تلك النزعة التأصيلية التي نهضت عليها رؤية د. شكري عياد، سواء في مفهومه للنقد التذوقي، ومعيارية فهم النص واكتشاف لحظته الجمالية، والتأسيس لأسلوب عربي أصيل، أم كان في رؤيته لمستقبل الثقافة العربية، ومستقبل التعليم، وبالتالي مستقبل الإنسان العربي الذي يقف على حافة الهاوية.

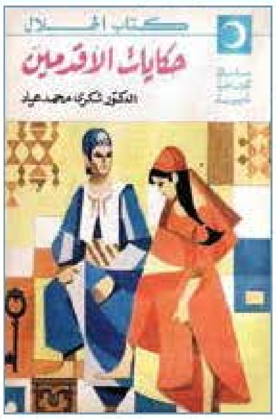
هكذا أصّل شكري عياد في ذاكرة الثقافة العربية حس السؤال، كما أسس حس البحث عن حقيقة الذات في الكتابة وحقيقة الكتابة في الذات، برؤية فلسفية عميقة للكائن والحياة والمعنى متسائلاً: (من منّا لم يقف أمام وجوده الخاص موقف التساؤل أو حتى الإنكار؟ من منّا لم يشعر بأنه ثلاثة بين شخصية يرسمها له الناس وشخصية أخرى يبحث عنها داخل كيانه ولا يجدها؟ من منّا لم يشعر بأن للأشياء حقائق لا تعبر عنها الأسماء، ولا يعرف هو كيف يسميها؟ ولكن ليس كلنا يملك الإصرار على المعرفة التي لا تكون إلا بالكتابة).


غالي شكري


د. مصطفى الضبع







من مؤلفاته

جمع بين أكاديمية الحياة والدرس والتحصيل العلمي

أسس لرؤية نقدية جديدة من خلال تجسير العلاقة بين النقد والأدب

شغلت الحياة الثقافية والأدبية

زينب فواز.. أول روائية نسائية


خلف أبوزيد

برغم ظروف القهر الاجتماعي، الذي تعرضت له المرأة العربية خلال القرن الماضي، فقد برزت نساء عديدات في مجال الإبداع الثقافي والأدبي والعلمي والسياسي والفني، وإذا كان الإبداع النسائي العربي قد ارتبط خلال هذه الفترة بأسماء أرستقراطية، من ملك حفني ناصف وعائشة تيمور وهدى شعراوي وسيزا نبراوي ومي زيادة ونبوية موسى، إلا أن الأمر يختلف بالنسبة إلى الكاتبة والروائية زينب فواز.



فهي ليست من الأسر الأرستقراطية في ذلك الوقت، لكنها مع ذلك، مارست حياة المرأة الكاملة برغم الغبن الذي أصابها، فلم يذكر عنها كثيراً في أدبيات الحركة النسائية العربية، ولا حتى في الدراسات النقدية والأدبية التي أرخت لمسيرة الرواية والقصة العربية في بداياتها الأولى، وذلك يرجع إلى أن ذاكرتنا التاريخية والثقافية مصابة ببعض الثقوب التي سقطت منها أسماء مهمة، ومن بين هذه الأسماء، التي سقطت منها، اسم الكاتبة والشاعرة والمؤرخة والروائية زينب فواز التي شغلت الحياة الثقافية والأدبية في مصر خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر، والسنوات الأولى من القرن العشرين.

وقد ولدت زينب فواز في منطقة جبل عامل بجنوبي لبنان، وتحديداً في قرية (تبنين)، وقد اختلف حول تاريخ ميلادها، فهناك من أرجعه إلى عام (١٨٤٠م) وهناك من امتد به إلى عام (١٨٤٥م) وهناك من قفز به إلى عام (١٨٦٠م)، إلا أنه برغم هذا الخلاف في تحديد سنة ميلادها، فقد اتفقوا على أنها كانت تنتمي إلى أسرة بسيطة وتربت في كنف (آل الأسعد) حيث التحقت بخدمة السيدة فاطمة الأسعد زوجة الأمير علي بك الأسعد، وتعلمت القرآن الكريم، وقد مرت في حياتها بتجربتين للزواج ولم تنجب خلالهما، وتفرغت بعد ذلك للكتابة والمشاركة

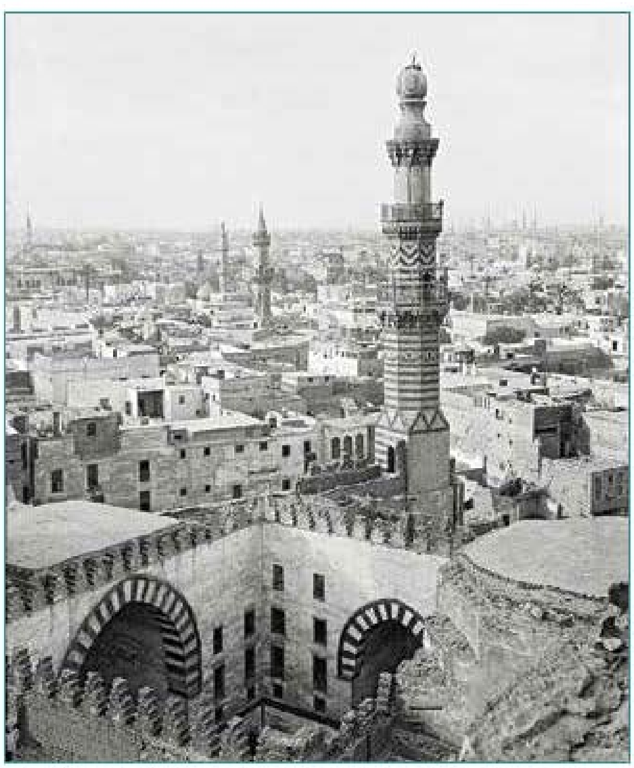
في القضايا العامة، حيث انتقلت مع أبيها للعيش في مدينة الإسكندرية التي كانت تموج بكبريات الصحف والمجلات في ذلك العصر، وهناك وجدت تربة خصبة للتعلم والنهل من روافد الثقافة، فالتحقت بجامع إبراهيم في ميدان الرمل، ودرست على يد الشيخ محمد الشبلي، ثم تعلمت الصرف والبيان والعروض والتاريخ على يد علي حسن الطويراني صاحب مجلة النيل، الذي اكتشف موهبتها ونشر لها الكثير من المقالات بعد ذلك، ثم درست الإنشاء والنحو على يد الشيخ محيي الدين النبهاني، وكان الذي درسته خلال تلك الفترة من العلوم والآداب أقصى ما تتمناه أي فتاة في هذا العصر، حيث دخلت زينب فواز معترك الحياة الفكرية والأدبية بثقافة قوية وفكر مستنير، فكتبت في ثلاث قضايا محورية مهمة، الأولى تتعلق بأوضاع المرأة في المجتمع.. فكتبت مدافعة عن حرية المرأة. والقضية الثانية تصدت فيها للكثير من الخرافات ومظاهر الشعوذة في المجتمع المصري عموماً، وبين النساء خصوصاً، وأفردت لذلك مؤلفاً حمل عنوان (كشف الإزار عن مخبئات الزار)، والثالثة شملت القضايا العامة والوطنية. وقد تركت زينب فواز العديد من الكتب التاريخية والأدبية والسياسية وهي: الدر المنثور في طبقات ربات الخدور، وقد صدر عام (١٨٩٣م) عن مطبعة بولاق، وهو أشبه بموسوعة لتراجم السيدات العربيات وغير العربيات اللائي لعبن أدواراً بارزة في مجتمعاتهن عبر مراحل التاريخ، ويضم هذا الكتاب ترجمات لأكثر من (٤٥٠) سيدة، بينهن النساء اللائي عاصرتهن ولعبن دوراً بارزاً في الصحافة والثقافة خلال تلك الفترة، وقد ظهرت طبعة جديدة من هذا الكتاب بعد أكثر من مئة سنة من صدوره تحت عنوان (أخبار النساء، مدارك الكمال في تراجم الرجال)، وهو كتاب يضم ترجمات لمشاهير الرجال في عصور مختلفة على نحو ما فعلت في كتاب (ربات الخدور، الجوهر النضيض في مآثر الملك الحميد)، وفيه تعرض لسيرة السلطان العثماني عبدالحميد.

(الرسائل الزينبية)، وهي مجموعة مقالات ورسائل كتبتها في الصحف والمجلات المصرية وأكثرها يدور حول المرأة وحقوقها ومكانتها الاجتماعية. أما بالنسبة إلى إنتاجها الأدبي؛ فيتمثل فيما يلي: (ديوان زينب العاملية)، وهو يشتمل على قصائد زينب فواز الشعرية ومعظمها قصائد اجتماعية تتراوح بين الجودة والتوسط في المستوى الفني، (الهوى والوفاء) وصدرت عام (١٨٩٣م) وهي عبارة عن مجموعة مسرحيات، (الملك قورش) وهي رواية تاريخية عن ملك الفرس الشهير، (غادة الزاهرة، أو حسن العواقب) وهي رواية صدرت في عام (١٨٩٩م)، وتعد هذه الرواية أول رواية نسائية تكتبها امرأة عربية بطريقة صريحة، حيث فعلت زينب فواز ما لم يستطع فعله بعدها الدكتور محمد حسين هيكل بسنوات، والذي لم يجرؤ على مواجهة المجتمع في ذلك الوقت بروايته زينب في عام (١٩١٤م)،

كتبت في ثلاث قضايا محورية تتناول وضع المرأة ودافعت عن حريتها وسط الخرافات الاجتماعية

روايتها (غادة الزاهرة) تعد وثيقة أدبية مهمة لمسيرة المرأة العربية أدبياً

إعادة نشر أعمالها قد يعيد الاعتبار لدورها الريادي الأدبي والفكري عربياً



مصر في ١٩٠٠م


هدى شعراوي


ملك حفني ناصف

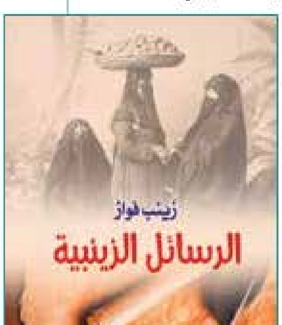

مي زيادة

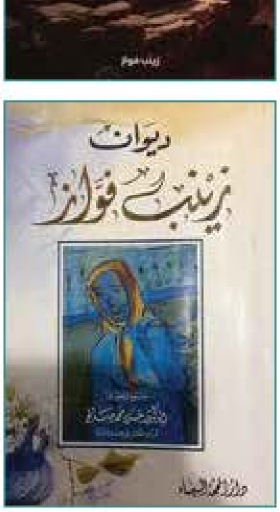
فوقعها باسم مصري فلاح، ولم يكشف اسمه إلا بعد ذلك حين نجحت الرواية وحققت صدى كبيراً. بينما نجد أن رواية زينب فواز قد صدرت باسمها صريحاً وكتب على غلافها بخط واضح: (حضرة الكاتبة الفاضلة الأديبة الكاملة نادرة زمانها وفريدة عصرها وأوانها السيدة زينب فواز)، واعترفت في المقدمة صراحة أن عملها هذا رواية بقولها: (أما بعد.. فلما كانت الروايات الأدبية من أهم المؤلفات التي تنجلي بمطالعتها مرآة الأفكار وتزول بلذتها غمامة الهموم والأكدار، وتأخذ منها النفوس على قدر عقولها من الذكرى والاعتبار، وكان أجلها قدراً وأسماها منزلة ومكاناً، ما قرب من الواقع أو مثل حقيقة الوقائع، فقد اعتمدت نشر هذه الرواية الجميلة ذات الفوائد الجزيلة). وقد صدرت هذه الرواية عام (١٣١٦) هجرية (١٨٩٩م) وعلى الغلاف الخارجي نقرأ أنها طبعت على نفقة أمين هندية بمطبعة هندية بشارع الهدى بالأزبكية، واستناداً إلى ما ذكره الدكتور محمود الطناحي في كتابه (الكتاب المطبوع بمصر في القرن التاسع عشر)، فإن هذه المطبعة كانت متخصصة في طبع كتب التراث، والطباعة فيها بلغت مستوى راقياً من الجودة والإتقان، حتى إن بعض المستشرقين فضلوها على مطابع أوروبا لطبع أعمالهم، فطبع (مرجليوث) سنة (١٩٠٩م) وحتى (١٩١٦م) كتاب ياقوت الحموي (معجم الأدباء) والذي قام بتحقيقه، وتبدو دقة الطباعة وجودتها في رواية زينب فواز، وقد صاغت زينب فواز أحداث هذه الرواية في (٢٣٠) صفحة، وهي رواية تاريخية اجتماعية، بل نكاد نقول إنها أول رواية نسائية تناقش قضايا المرأة وتدافع عن حقوقها، وقد ألبستها زينب فواز ثوباً رومانسياً.

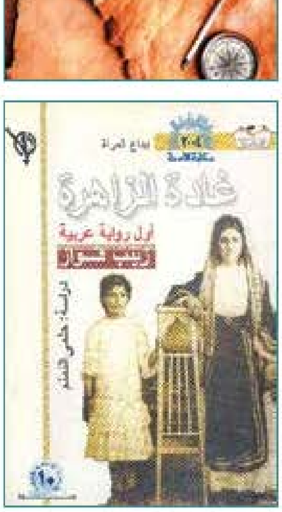
ويظهر لنا ذلك من خلال تأكيد الكاتبة في أكثر من موقف في الرواية، حق المرأة في الاختيار وثقة الفتاة في نفسها، وأن العلاقة بين الرجل والمرأة يجب أن تقوم على الحب والتعاطف والاختيار الحر بلا ضغوط ولا إكراه، وأنه لا مفر للفتاة عن التعليم بغض النظر على المستوى الاجتماعي الذى تعيشه. وفي النهاية نقول إن رواية (غادة الزاهرة أو حسن العواقب) لزينب فواز، تعد وثيقة أدبية مهمة جعلت فيها من المرأة إنسانة ناضجة مكتملة المشاعر من حقها أن تحب وتدافع عن هذا الحب، كما أنها ذات مستوى فني رفيع إذا قيست بما كتب في عصرها من قصص وروايات، والأهم من ذلك: أن هذا العمل الأدبي هو حصيلة لجهد امرأة ونبوغها، الأمر الذي يوجب علينا أن نعمل على رفع هذا الغبن عنها بإعادة نشر أعمالها باعتبارها تمثل إحدى الحلقات المفقودة في مسيرة الرواية والقصة العربية، وقد توفيت زينب فواز في يناير عام (١٩١٤م)، في منزلها بحي السيدة زينب بالقاهرة، وقالت صحيفة المؤيد في نعيها: (لقد كانت عنواناً مشرفاً ومثالاً حسناً للأديبات الشرقيات).

نجحت في تقديم نفسها صراحة عكس ما فعله محمد حسين هيكل في روايته (زينب) عندما أخفى اسمه ووقع باسم (فلاح مصري)









من أعمالها


سلوى عباس

في حضرة الكتاب!!

استوقفتني الحكاية خارج نطاقها المادي لتدخلني في عالمها الإنساني.. رجل في الخمسين من العمر، يضع أمامه عشرات من الكتب التي أحرقتها شمس الانتظار.. جلس يستجدي المارة أن يكرموه بشراء كتب وما من مجيب.. ينقل نظره بين الذين يقلبون هذه الكتب، مستبشراً بهم رزقاً يسد به رمق عائلة تنتظره في البيت.

وبينما كنت أستعرض الكتب المسجاة على الرصيف كجثة هامدة فارقها النبض، بادرني بالحديث: (شو يا خانم.. ما عجبك شي؟ ترى الكتاب أرخص من سندويشة شاورما).. ولم يترك لي فرصة للكلام وتابع يحدث نفسه، لكن هذا ليس زمن الكتب والقراءة، إنه زمن الطيش واللامبالاة، فجيل هذه الأيام مأخوذ بصرعة الكمبيوتر والتطورات التقنية، وجاءت هذه الحرب لتحول أحلامهم إلى مسارات تنشد السلام والأمان.. آخ من هذا الزمن الملعون..

تدخلت في الحديث بسؤال عن سبب مزاولته مهنة بيع الكتب، حيث هناك الكثير من المهن التي يمكن العمل فيها ويجني من ورائها مالاً أكثر من هذه المهنة.. فنظر إلي نظرة استنكار وغضب وقال: لا.. لا، لا تغلطي.. هذه مهنة نعم، لكن هي من أجمل وأسمى المهن، فهل هناك عمل يحمل قيمة أهم من العمل الذي يقدم العلم والمعرفة للناس. لكن ليت هناك من يقدر هذه القيمة ويوليها اهتمامه، أيام زمان كانت النصيحة بجمل، وكانت تحمل الكثير من الموعظة والعبرة، فمن يجد أحداً يسدي إليه النصيحة، فإنه يكون قد ظفر بالأمن قيمة فكرية يتمثلها سلوكاً ومبدأ في حياته، أما الآن فعلى الدنيا السلام، فأنت تقدمين النصيحة والآخرون يتهمونك بالتطفل والتدخل بما لا يعنيك، وينصرفون عنك غير مبالين ولا مهتمين، وهذا ما يسبب حالة الركود المعرفي والفكري التي يعانيها أغلبية جيل هذه الأيام.

وعندما سألته عن المصادر التي يحضر هذه الكتب منها، أجابني بمرارة أن المصادر متنوعة ما بين مستودعات مؤسسة المطبوعات ووزارة الثقافة والمكتبات التي تأخذ نسبة من البيع، واسترك في حديثه قائلاً: (أنا ورثت هذه المهنة عن والدي، وقد عملت معه وأنا بعمر ست سنوات، أي قبل دخولي المدرسة، لذلك تعشقت فكري وعقلي، ومن قلة الحيلة أبيعها على الرصيف، لعدم تمكني من فتح مكتبة، أو حتى كشك يحتويني مع كتبي ويرد عني حر الصيف وبرد الشتاء.. والحال هكذا كما ترين.. حاولت تزيين المكان ببعض أصص الورد والنباتات الجميلة، ورتبت الكتب بطريقة جميلة وأنيقة تشبه واجهات المكتبات، علها تلفت نظر المارة فيقبلون عليها، ولكن كل هذا لم يجدِ..).

هممت بالمغادرة فسألني: ألن تشتري كتاباً؟ ابتسمت وقلت له: (اختر لي كتاباً)، وكنت أختبر مدى إدراكه وتقديره لتلك الكتب، فأحضر لي كتاباً أعطاني إياه معقباً: (خذيه بـ(٣٥٠) ليرة، مع أن قيمته أكبر من ذلك بملايين الليرات، وأنا واثق أنك ستسرين منه وتشكريني).. ناولني إياه وإذ به كتاب (العبرات) للمنفلوطي، أخذت منه الكتاب، ابتسمت في سرّي وكأني قرأت في عينيه أنه بدأ حملته بتشجيع القراءة مني أولاً.

سرت في طريقي ساهمة وقد استحوذ هذا الحوار على تفكيري بكل تفاصيله، فليس أجمل من أن يكون في هذا الزمن المزدحم بالشقاء، من يناضل من أجل نشر الفكر والمعرفة بين الناس، بغض النظر عن المكان الذي يقدم من خلاله هذه الأفكار، وهذا يعتبر عملاً جميلاً ومثمراً برغم كسبه المادي الضئيل، فهل يمكن للكتاب الذي تتناهبه التحديات من كل صوب أن يستعيد مكانه في منازلنا؟ أم أن حال الكتاب سيكون من حال هذا البائع الذي توقف عنده الزمن منذ أن ورث المهنة عن والده، ولايزال مؤمناً بها حتى اليوم؟

أخذني هذا الحوار إلى معرض كتاب الطفل، الذي أقامته مجموعة من دور النشر، والذي شكّل طقساً احتفالياً لم يقتصر على الكتب فقط، بل ترافق مع فعاليات كثيرة تضمنت ورشات الرسم التي أقامها مجموعة من الفنانين التشكيليين، بمشاركة الأطفال الذين انطلقوا من حلم براءتهم يحملون ألوانهم وفراشيهم وأدواتهم يعبّرون عن مكنوناتهم عبر عبارات ورسومات تشكيلية تجسد أفكارهم وهواجسهم التي يعيشونها، فكان إنجازهم كبيراً بحجم طموحهم، لأن الأطفال هم النبتة التي يجب أن نرعاها وننمي نسغها، فهم ذاكرة المستقبل.

كذلك كان للمسرح حضوره في المعرض، من خلال بعض العروض المسرحية التي ترافقت مع حوارات حولها، كان الأطفال حاضرون فيها ومتفاعلون مع طروحاتها ومما دعم هذه الفعاليات وأعطاها حيويتها وتميزها، حضور عدد من الفنانين على امتداد أيام المعرض، ولقاؤهم مع الأطفال وتأكيدهم أهمية الكتاب ودوره في صقل معرفتهم، إضافة إلى الندوات التي تناولت كتب الطفل والمجلات الموجهة له، مثل (أسامة وشامة)، كما شكّل أسلوب طرح الكتب في المعرض وألوانها وإخراجها، وتجمهر الأطفال حولها ببراءة لانتقاء ما يريدون قراءته بمرافقة أهاليهم، حالة جمالية لافتة. ولعل ما ميّز المعرض أيضاً، توافر الكتب لكافة الأعمار، مثل الكتب المخصصة لأعمار دون الخمس سنوات، كالألعاب والأدوات التعليمية المبسطة التي تناسب هذا المستوى العمري، فالتنوع الذي شهده المعرض، من حيث المواضيع المقدمة وطرق عرضها وإخراجها وبلغات متعددة، إضافة إلى وجود البرامج التعليمية المتنوعة، فتح آفاقاً جديدة أمام الأهل لزيادة ثقافة ومعارف أبنائهم.

وتوقفت ملياً أمام بعض العبارات التي أطلقها الأطفال خلال حضورهم فعاليات المعرض، وتحديداً في المسرح وورشات الرسم، عبارات تحمل الكثير من المعاني، وتؤكد أن فضاءهم الكرة الأرضية كلها، بالرغم من أنهم قد لا يبركون جغرافية وطنهم بسبب طاقاتهم المحدودة الآن. وقد عبّر أحد المشرفين على دار نشرٍ مشاركة في المعرض، طرحت عناوين متنوعة ومميزة لمراحل عمرية متعددة، عن سعادته بهذا المعرض فقال: وهؤلاء الأطفال هم علماء صغار، وفنانون وأدباء كبار في المستقبل، ولا يخفى على أحد أهمية الدور الذي يمكن أن تلعبه الثقافة، التي يمثل الكتاب أهم أركانها وروافدها، في زمن الفضائيات ووسائل الاتصال الأخرى.

الأطفال علماء صغار وفنانون وأدباء كبار في المستقبل



غياب وحضور متعثر..

الرواية البوليسية العربية

تعد الرواية من أكثر الفنون الأدبية رواجاً وانتشاراً في وطننا العربي بالنظر إلى كونها جامعة لبعض الأجناس الأدبية الأخرى؛ كالقصّة والأسطورة والملحمة وغيرها.. فهي تقدّم قصصاً مشوّقة تساعد القارئ في معظمها على التّفكير في القضايا الأخلاقية والاجتماعية وحتى الفلسفية، كما يحثّ بعضها على الإصلاح، ويهتم بعضها الآخر بتقديم معلومات عن موضوعات غير مألوفة، ومنها ما يكون هدفه مجرّد الإمتاع والتسلية.



د. مريم أهريس

والرواية أنواع: منها الرواية الواقعية، وهي التي تصور أشخاصاً وحوادث من واقع الحياة، وكتّاب هذه الرّوايات الواقعية يسعون إلى تصوير الحياة كما هي، ومنها الرواية الرومانسية، وهي التي تقدم لنا أحداثاً رومانسية وعاطفية، وتقدّم لنا في الغالب صوراً مثالية عن الحياة، ومنها روايات الخيال العلمي التي تصف لنا أحداث المستقبل وحياة الكواكب الأخرى، كما نجد شكلاً آخر من أشكال الرّواية، وهو ما سنتعرض له في هذا المقال، وهي الرّواية البوليسية، التي تعدّ من أشهر الرّوايات وأحبّها إلى قلوب الكثير من القراء. لكن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو: هل لنا نصيب من هذا اللون الأدبي في وطننا العربي؟ ولماذا أمكن للثقافة العربية أن تنتج الرواية بموضوعاتها المختلفة، وتتقاعس في الوقت نفسه عن إنتاج الرواية البوليسية؟

والرواية البوليسية، كما عرفها عبدالقادر شرشار بقوله: الكتابة البوليسية هي العمل السردي الذي يبنى على عملية التحري، التي يقوم بها رجال البوليس أو تحرٍّ خاص، بحثاً عن مرتكب جريمة أو عدة جرائم وتغليف عملية البحث هذه بإطار تشويقي، وبالتالي هي لون خاص جداً من ألوان الأدب، تنتقل بالقارئ إلى عالم الجريمة المناقض بأحداثه وحركاته لرتابة الحياة اليومية، وتعده بحتمية تحقيق العدالة في النهاية، بطلاها اثنان: مجرم يوقظ فينا القلق، ما يمكن للحياة الاجتماعية أن تحمله من مخاطر، وشرطي أو محقق يحتضن قلقنا ويبدده بفعل قدرته على الانتصار للحق.


رأفت الهجان

وككلّ الألوان الأدبية الأخرى التي تمتلك خصائص وقواعد معينة، فإنّ للرّواية البوليسية أيضاً خصائصها ومبادئها التي تقوم عليها، من أهمّها: الجريمة، الضّحية، المجرم، المخبر السّري، رجال الشّرطة، مفاتيح حل الجريمة وهي مضلّلة وغير واضحة، المتّهمون، وجود الدّافع، الأصدقاء المخلصون، والحل الذي يأتي كآخر حدث في الرّواية. وقد تعدّدت تسميات هذه الرّواية واختلفت باختلاف روّادها ودارسيها، منها: رواية التّجسس، رواية التّشويق والإثارة، رواية العميل السّري، رواية الجريمة، لكن وعلى الرغم من اختلاف تسمياتها، فإنّها مجرّد أنواع فرعية تنبثق كلّها عن الرّواية البوليسية.

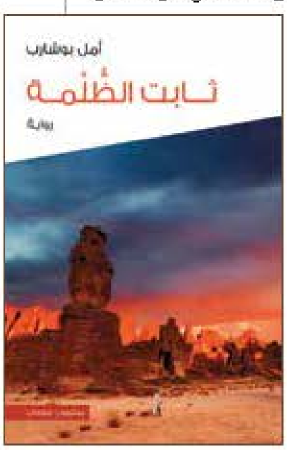
وفي الوطن العربي برزت مجموعة من الأسماء في هذا اللون الأدبي، خاصة بعد منتصف القرن الماضي؛ أمثال صالح مرسي (رأفت الهجان)، و(الحفار)، ميلودي حمدوشي (الحوت الأعمى)، نسيمة بولوفة (نبضات آخر الليل)، مصطفى ذكري (ما يعرفه أمين) و(لخوف يأكل الروح)، منتصر القفاش (أن ترى الآن)، عبدالقادر ضيف الله (زينزيبار)، أمل بوشارب (ثابت الظلمة)، أحمد عبدالكريم (كولاج)، كمال الرياحي (عشيقات النذل)، عزالدين شكري (مقتل فخرالدين)، سهام أمجد (سر الجريمة الغامضة)، إبراهيم المرزوقي (موت رحيم)، فاطمة آل عمرو (اغتيال صحافية)، فهؤلاء وغيرهم شكلوا جماعة نوعية من أبناء الوطن العربي، قرروا أن يكتبوا روايات بوليسية، وبالفعل كتبوا هذا النوع لبعض الوقت، ولكن مشروعهم انكسر على صخرة الاستهجان القوية، لأن معظم النقاد ينظرون إلى هذا النوع من الروايات على أنه أدب لا يتميز بالثقل والاحترام، بل على العكس من ذلك هو أدب خفيف أو تافه لا طائل منه.

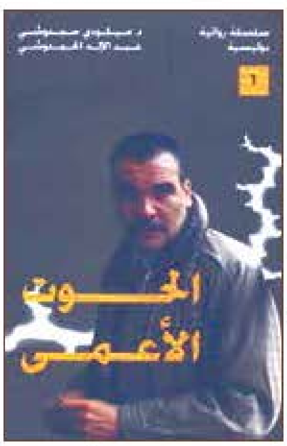
ومن الضروري في هذا المقام، كما صرح عبدالرحيم مؤذن في (القصة البوليسية في الأدب المغربي الحديث)، أن نميز بين الرواية البوليسية والرواية ذات الإيقاع البوليسي، الذي قد يتوافر في روايات عديدة ونصوص سردية مختلفة، فعلى سبيل المثال: رواية (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ، بالرغم من الجرائم المتعددة، والمطاردات المستمرة من قبل الشرطة، تظل رواية واقعية، ابتعد فيها نجيب محفوظ عن واقعيته التقليدية بعناصرها الهادئة في الوصف والسرد والتأمل والاستبطان، في حين استفادت رواية اللص والكلاب من إيقاع الكتابة البوليسية السريع الملتبس بأجواء الجريمة والمطاردة لرجال الشرطة، دون أن تكون رواية بوليسية.

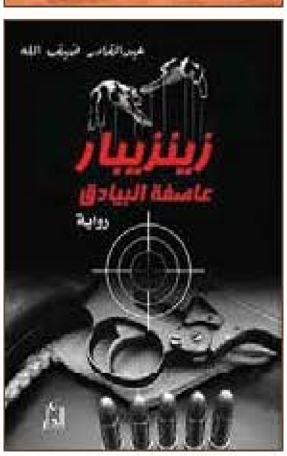
هكذا إذاً، وعلى الرغم من الاهتمام الذي أبداه بعض المبدعين لهذا الجنس الأدبي، تبقى الرواية البوليسية في الوطن العربي مهملة ومهمشة نوعاً ما، ويعزو بعض النقاد أسباب ذلك إلى عدم توافر أدوات الكتابة، ومن ذلك توافر ثقافة الاستعانة بمحقق خاص، كما إجراءات التحقيق، ومتطلبات هذا العمل. في حين هناك من يرى أن ثمة عوامل تتعلق بطبيعة المجتمع العربي المسالم، فمن جانب، ما كان بالإمكان أن تسمح البنية الاجتماعية وسلطتها بأن يتطرق كاتب إلى جريمة قد حصلت بالفعل، إذ يعتبر ذلك انتهاكاً للخصوصية، دون الانتباه إلى أن هذه الجريمة ضارة بالمكون الاجتماعي برمّته. وهناك من يرى أن غياب الرواية البوليسية، يعود بالأساس للرأي الذي تتبناه زمرة من المتتبعين والنقاد، يبدو أقرب إلى الوجاهة أو المنطقية، كون الرواية البوليسية نتاجاً حضارياً، كما أنها تنتمي إلى بنية

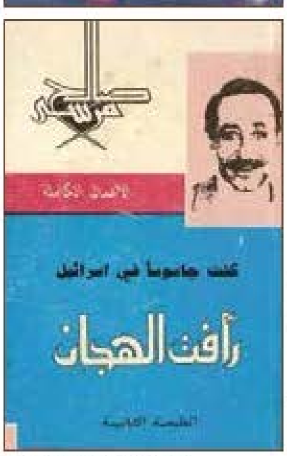
توجد روايات واقعية تصور الحياة كما هي رومانسية عاطفية وروايات الخيال العلمي والبوليسية

تمتلك الرواية البوليسية خصائص وقواعد خاصة بها تقوم على وجود الجريمة والضحية والمجرم ورجال الشرطة أو المحقق



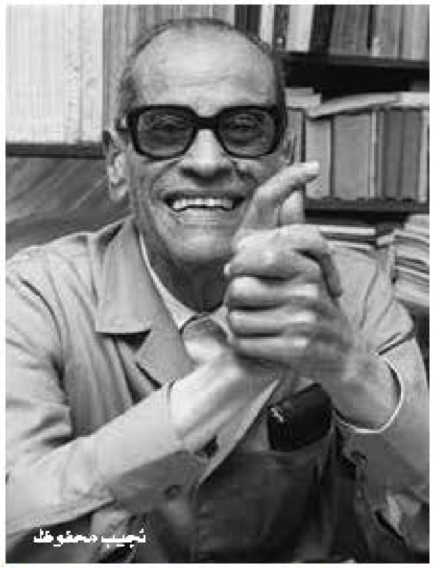






من الروايات البوليسية


أغاثا كريستي


نجيب محفوظ


أمل بوشارب


صالح مرسي


نسيمة بولوفة


ميلودي حمروشي

مجتمعية ذات تمثيل معقد، من حيث التمثلات والممارسات الحضارية، حيث يمكن القول إن بنية المجتمع العربي في تكوينها العميق، لم ترقَ إلى مستوى المدنية الكاملة.

ومن أسباب غياب أو تعثر الرواية البوليسية في وطننا العربي كذلك، ما ذكره الروائي والناقد الأردني قاسم توفيق، الذي ذهب إلى أن مفهومي (العيب) و(الحرام) هما سبب لجم هذا النّوع من الأدب وإسكاته؛ فالأدب البوليسي عامّةً يتكئ على الجريمة، التي هي فعل لا أخلاقي، بتفاصيلها الصغيرة والكبيرة، وفي حال لو ملك الكاتب مواد جريمة حقيقية، مثيرة، ومشوقة، فإنه ليس من السهل عليه أن يملك الجرأة لكشفها من خلال النص، لذلك فهو يُدفع دفعاً للترميز، والتورية، لكيلا يقع في مـأزق التعدي على التابوهات، هذا المأزق والتجاء الكاتب للغة حتى تنقذ نصه من التهشم، هو ما يفقد النص القيمة الأهم في الكتابة البوليسية؛ التشويق.

وهنا لا بد أن نشير إلى أن غياب أو تعثر الرواية البوليسية في أدبنا العربي، أدى إلى غياب النقد المتخصص لهذا الجنس الأدبي، كما أنه من الضروري الإشارة هنا إلى أهميّة بعض الروايات البوليسية، التي وجدت انتشاراً كبيراً لدى القراء، وكثيراً ما اقترن نجاحها بتحويلها إلى أفلام تلفزيونيّة، كروايات صالح مرسي، التي ترجمت إلى مسلسلات ناجحة، من قبيل (كنت جاسوساً في إسرائيل)، والتي اقتبس منها المخرج يحيى العلمي مسلسله (رأفت الهجان) بأجزائه الثلاثة، والذي مازال يحقّق نسب مُشاهدة عالية كلما سنحت الفرصة بعرضه.

توجد أسماء عربية لمعت في هذا المجال وكتبوا روايات متميزة ولكن مشروعهم لم يستكمل

بين هو وهي جدلية أبدية



أنيسة عبود

مما لا شك فيه، أن علاقة الرجل بالمرأة علاقة إشكالية قلقة على مرّ الزمن، وستبقى كذلك إلى نهاية الحياة. فالمرأة تدعي أنها لا تعرف الرجل وأنه اللغز المحيّر أبداً. والرجل يدعي أكثر من ذلك حين يقول: إن مجتمع الرجال لا يفهم النساء، وإن المرأة لا تعرف أن تضع أهدافاً واضحة في علاقتها مع الرجل، إذ تفكر بقلبها بينما الرجل يفكر ويحب بعقله.. ما يكرس مقولة إن المرأة تملك من العاطفة أكثر مما تملك من العقل، وهذا يعطي الرجل الحق في أن يكون سيدها قبل أن يكون حبيبها وشريكها. لكن لعل هذه الإشكاليات هي التي تعطي الألق والدهشة والجاذبية لعلاقة الرجل والمرأة معاً فيظل كل منهما يتوق للاكتمال بالآخر.. غير أن هذا الاكتمال ما إن يتحقق حتى يبدأ بالنقصان، مسبباً الألم للمرأة التي تشعر بأنها تتعرض للخسارة أكثر من الرجل، وبأنها الضحية التي تدفع الثمن.

وإذا كانت الجدات، سابقاً، قد دفعن الثمن الباهظ ومرّ صامتات راضيات، حيث لا خيار لديهن سوى السكوت والتسليم بقسمتهن، فإن المرأة حالياً مختلفة، تحاول أن تقتنص حقوقها اقتناصاً، وخاصة المرأة المثقفة التي تخوض المعارك الأدبية مع الرجل.. أو بالأحرى مع قوانين المجتمع الذكوري الذي يعيش العصر الحديث ببذخه وترفه وتطوره، لكنه لا يقبل المساومة ولا التخلي أبداً عن مكتسباته الذكورية التي منحها له المجتمع الأبوي، بحيث يبقى هو السيد وله الكلمة الفصل، والعصمة بيده تلقائياً.

لكن اللافت في العقود الأخيرة: هو شن المرأة المثقفة هجوماً جريئاً على الرجل المثقف، سواء كان كاتباً أو شاعراً أو إعلامياً، حيث من المفترض أن يكون له رسالة حضارية منفتحة تتلاءم والعصر الذي يعيشه، بحيث يغير تعامله مع المرأة ويدافع عن حريتها وإنسانيتها وكرامتها وحقها في الحب والحياة المحترمة. إلا أن المرأة لمست غير ذلك، فاتهمته بالازدواجية والمراوغة، وبأنه يحمل أكثر من وجه، وأكثر من خطاب وأكثر من شخص في جسد واحد.. فتقول المرأة إن الرجل المثقف هو أول من يستغل المرأة، وإنه يعاني فصاماً شديداً في علاقته مع نفسه ومع قيم المجتمع.. كما أنه رجل زائف يقول غير ما يفعل ويكتب غير ما يؤمن به أو غير ما يطبق، فضلاً عن كونه المستغل الأول للمرأة الكاتبة التي يحاول أن يوقعها في شباك رغباته بعد أن يوهمها بالحرية والمساواة، وأنها تملك مثله الرغبات ذاتها والحق ذاته في التعبير عن هذه الرغبات التي ما إن تتحقق له حتى يسارع إلى ذاكرته القديمة نائياً بأسرته وزوجته عن تقلبه وسلوكه السري الخاص.. وهذا الاتهام ليس سراً: فقد ظهر جلياً في الرواية التي تكتبها المرأة العربية.. وأعتقد أن المرأة الأجنبية تعاني الإشكالية ذاتها ولكن على نحو أقل.. وقد قرأنا ذلك الاتهام، أو الاحتجاج في المنتج الروائي والقصصي من خلال الشخصيات المنداحة على الورق.

لكن ما لفت نظري في قراءاتي الأخيرة، هو ما كتبته الباحثة الدكتورة ماجدة حمود، والتي كتبت سيرتها الذاتية في رواية أطلقت عليها اسم (محجبة بين جناحي باريس)، وهي عبارة عن سيرة ذاتية متضمنة تجربة العيش مع أسرة فرنسية لعدة شهور. وفي هذه السيرة تتطرق الناقدة إلى مجموعة العادات والتقاليد التي تحكم الأسرة الغربية وتقارنها بالأسرة الشرقية. وهنا تتطرق الكاتبة إلى الرجل الغربي والشرقي في تعاملهما مع المرأة.. وبكل جرأة تقول الباحثة حمود عن سيرتها العاطفية وعن عدم تحقيق الحلم بالحب وتكوين أسرة: (شاهدت وأنا برفقة صديقي السين - أي نهر السين - عناق عاشقين على ضفته، كان المطر الحنون يباركهما.. أبعدت نظري عن سعادة تطل من خلف الأذرع لأبعد إحساسي بالقهر.. قلت: لم حرمتني الحياة فرح الحب؟) متسائلة: من كان السبب في هذا الحرمان؟ فهل هي السبب لأنها كانت تبحث عن ندّ لها في الفكر والمشاعر؟ وتتابع في الصفحة (٢٥٣): أعترف بأني لم أصادف سوى من يسترخص المشاعر ويجيد وضع الأقنعة ليعبث بأجمل ما في الحياة. ثم تتابع الباحثة في الصفحة (٢٥٤) من السيرة الذاتية: (لم أيأس.. بحثت طويلاً عن رجل ندّ لي.. هربت من الإنسان العادي.. وهرب مني المثقف الذي وضعني في إطار غريب عني لا يناسبني ولم أستطع الاقتناع به.. رأيته - أي الرجل المثقف - يهين المرأة المثقفة حين يحولها إلى أداة للرجل إنه يستغل المرأة العادية، ليجعلها زوجة رهينة البيت والأولاد.. أما المثقفة: فهي رهينة متعته خارج الأطر التقليدية). وتتابع بأسى وخيبة وعن قناعة، أن الرجل الشرقي في زمنها الحالي (ولا تريد أن تعمم) يعيش انفصاماً، إذ يبحث عن علاقة سرية مع المثقفة وعلنية مع العادية، وبالتالي لم تستطع ترقيع مشاعرها وخداع روحها.

هكذا تقرأ الدكتورة ماجدة حمود، الأستاذة الجامعية والناقدة، سيرة الرجل عبر سيرتها في رواية سيرية جديدة (#) جريئة تتقاطع فيها مجموعة من الرؤى المتنافرة والصادمة أحياناً حول علاقة الرجل الشرقي بالمرأة، وتحديداً المرأة المثقفة.

وللتوكيد على ازدواجية الرجل (بالتأكيد ليس كل الرجال) في علاقته مع نفسه ومع المرأة، لا بد من تذكر ما كتبته الروائية الكبيرة غادة السمان واتهامها الرجل باستغلال المرأة عبر وجهه الثقافي الحضاري إلى أن تقع المرأة الطريدة في شباك الرغبات فتتحول إلى امرأة منبوذة بعد فترة، ويهرب منها الصياد إلى غيرها.. وهكذا دواليك من دون أن يعترف بمرور الزمن عليه طالما يعتقد أن ألقه الإبداعي لا تمرّ عليه السنون.

ليس صحيحاً أن المرأة تفكر بقلبها والرجل يفكر بعقله

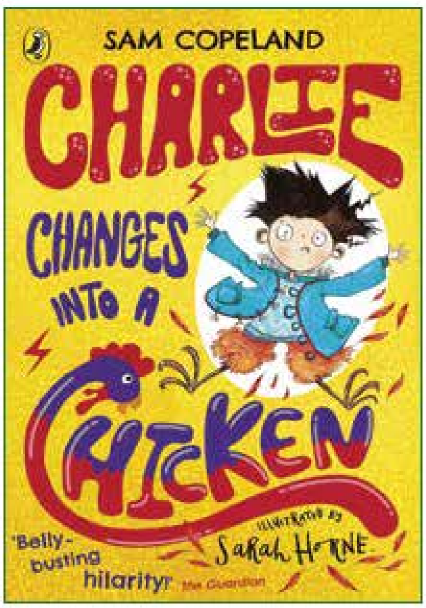
مواجهة أزمات الصحة العقلية

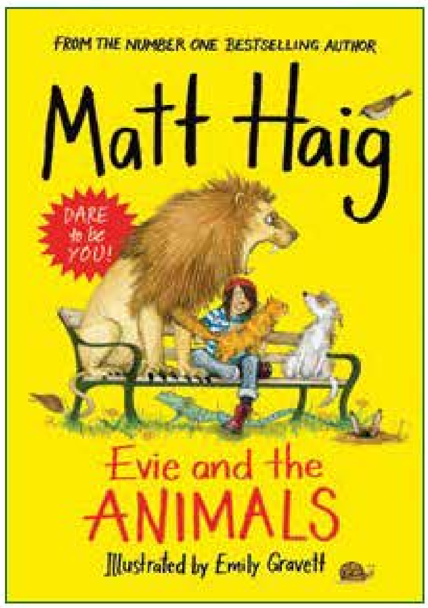
بالكتب المصورة للأطفال

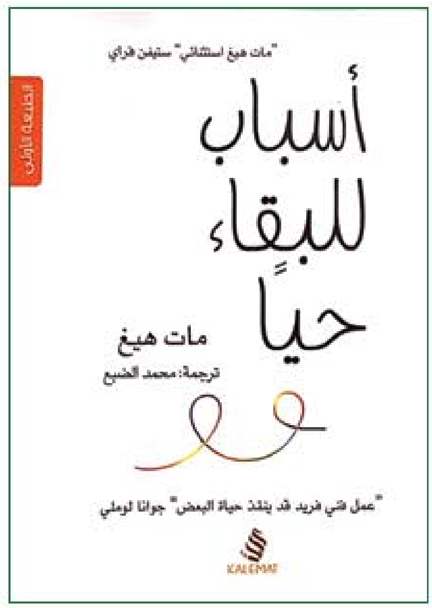


ترجمة: لينا شدود
تحقيق: دونا فيرغسون

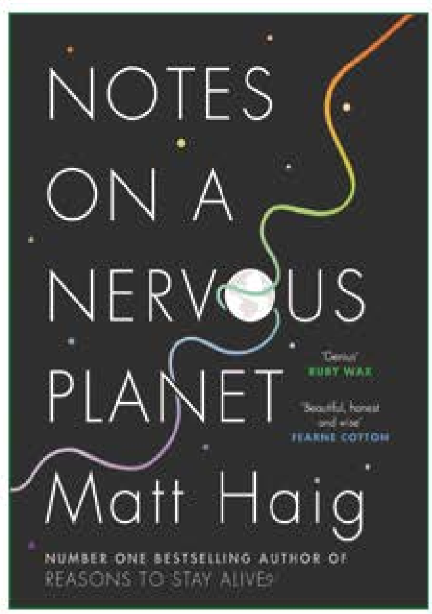
مع تزايد عدد الأطفال الذين يحتاجون إلى مساعدة نفسية، يُعتبر (مات هيج) أحد أفراد مجموعة المؤلفين، الذين يجرّبون الوصول إلى فئة الصغار المضطربين من خلال القصص. يشعر هيج بالتفاؤل لأن قصته الأولى المصوّرة والمنشورة في المملكة المتحدة، سوف تشجع الأطفال الصغار على التحدث عن مخاوفهم، فيقول: إنه الكتاب الذي أودّ أن يتشاركه الآباء مع أطفالهم، وبمثابة قصة ما قبل النوم، والتي تقرَأ بصوت مرتفع، فوقت النوم هو الوقت الذي تكون فيه رؤوس الأطفال مليئة بالمخاوف، وتلك الأشياء لا تختفي بمجرّد تجاهلها، بل تتلاشى من خلال الحديث عنها، وإخراجها من مكمنها والتعامل معها.

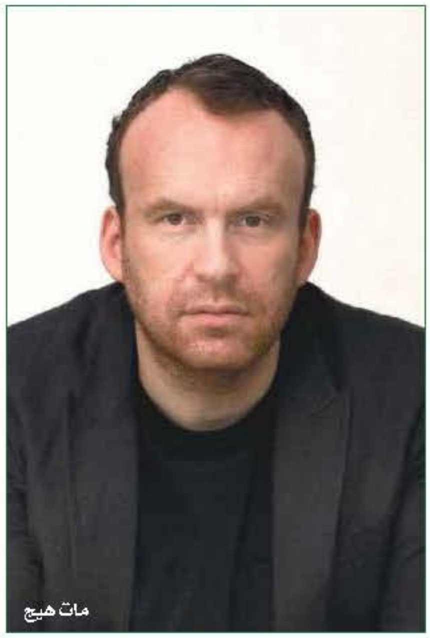












مات هيج



سام كوبلاند



دونا فيرغسون

وفي حين أن كتب هيج الخاصة بالأطفال هي عادة ما تكون مليئة بالنكات، إلا أن عناوين كتبه للكبار هي الأكثر رواجاً، ومنها (أسباب البقاء أحياء)، و(ملاحظات عن الكوكب المضطرب)، فالكتابان معاً يستكشفان الصراع مع الأمراض العقلية. يقول هيج إن قصة (جنيّة الحقيقة) تساعد الأطفال في سن السابعة من العمر على البقاء أحياء، وذلك من خلال إلقاء النكات السمجة وقصص الأقزام والجان.

يواجه الكتاب مشاعر القلق وجهاً لوجه، مستخدماً الاستعارة في شخصية الجنيّة الملعونة المُكرهة على إخبار الحقائق القاسية لفتاة صغيرة، حزينة ومسكونة بالقلق الذي يخصّ مستقبلها، وهي قصة تُقرأ في جلسة واحدة.

يتابع هيج: إذ تنتهي بالصداقة والفكر الإيجابي بما يخص المستقبل،

نعم (سيكون هذا يوماً سيئاً، ولكن ستكون هناك العديد من الأيام الرائعة أيضاً، وفي الواقع أنت بحاجة إلى يوم مظلم من حين لآخر، كي تصبح الأيام الساطعة أكثر إشراقاً).

هيج ليس مجرد كاتب الأطفال يرغب في مساعدة القراء الصغار على تعلم كيفية التعامل مع مشاكل الصحة العقلية لديهم، لقد ثبت أن كل واحد من أربعة أطفال، يُحال إلى خدمات الصحة النفسية للأطفال المراهقين. تحاول موجة من القصص الخيالية التوضيحية، مساعدة الأطفال في سن الثالثة على التحكّم بمشاعر القلق والتوتر التي يمرّون بها.

يقول مؤلف كتاب (قلق روبي)، توم بيرسيفال: إن الطفولة ليست وقتاً لراحة البال بصورة دائمة، بل إن الكثير من الأطفال يواجهون تحديّات حقيقية وعليهم أن يتغلّبوا عليها.

وكتابه هذا مصوّر للأطفال، الذين تراوح أعمارهم بين الثلاثة والستة أعوام. يروي الكتاب قصة فتاة صغيرة، يتبعها قلقها في كل الأماكن، وينمو بشكل مطرد وأكثر إزعاجاً، إلى أن أفشَت الأمر لصديق.

يوضح لنا بيرسيفال كيف أنه لم يجعل القصة تدور حول مشكلة واحدة عن عمدٍ، وكيف أنه كان راغباً في تفسير فكرة القلق والجزع، فحينما تكون روبي قلقة، يكون العالم من حولها مغطى بظلال رمادية داكنة، ولكن ما إن تبوح بقلقها وهواجسها للآخرين، حتى تنفجر ألوان قوس قزح الزاهية على الصفحة أمامها، وينكمش قلقها حتى يغدو بالكاد مرئياً بالنسبة لها.

ويأمل بيرسيفال بأن الكتاب سيحفّز على بدء المناقشات: فحينما أسأل أطفالي، كيف تجري الأمور في المدرسة؟ يميلون للإجابة بنعم، إنها جيدة، ولكن غالباً في وقت النوم تحديداً، وبعد قراءة قصة ما قبل النوم، أسمع منهم كيف هي الأمور في الواقع، وكيف أن بعض الأمور كانت مزعجة. أما قصة (تشارلي يتحول إلى دجاجة) وهي مصوّرة عن أطفال

طمأنة الأطفال دائماً إلى أن كل شيء إلى ما يرام هو سوء تقدير لا يساعدهم على التكيف مع محيطهم

الطفولة ليست وقتاً لراحة البال فهم يواجهون تحديات وعليهم مغالبتها

تراوح أعمارهم بين سني السادسة والحادية عشرة عاماً، حيث يبدأ صبي صغير بالتحوّل لا إرادياً إلى حيوان ما كلما أحسّ بالخطر والفزع، فيما شقيقه مريض للغاية في المستشفى، إلا أنه هناك عدم ترابط واضح بين ما يمرّ به تشارلي في المنزل، والقناع الذي من المتوقع أن يضعه في المدرسة.

يقول سام كوبلاند مؤلّف الكتاب: إن التعامل مع المشكلات الكبيرة يمكن أن ينتهي بالإرباك والحرج، ومن ثم ينتهي بك الأمر إلى تجزئته.

الأساتذة مرهقون ومنهكون، وربما يصادفون أطفالاً أشقياء يتصرّفون بنزق، فيما خلف الكواليس غالباً ثمة أمر عسير يحدث.

على مدى السنوات الأربع الماضية، أكثر من خمس وخمسين بالمئة من الإحالات إلى خدمات الصحة النفسية للأطفال المراهقين، تأتي من المدارس الابتدائية. حسب إفادة المعلمين، أن الأطفال الذين يبلغون من العمر ثلاثة أعوام يعانون إيذاء الذات.

يقول بيرسيفال: إنه لأمر مفجع أنه يتوجّب على الأساتذة استيعاب هذا القدر الهائل من المسؤولية، علاوة على ما يراه الناس بالنسبة للدور التقليدي للمعلم، إذ عليهم أن يكونوا أوصياء على الصحة العقلية للأطفال في المدارس أيضاً.

ويؤكد هيج باستمرار أن طمأنة الأطفال إلى أن كل شيء على ما يرام هو سوء تقدير، لأن ذلك لا يساعدهم على تطوير استراتيجيات المواجهة والتكيّف والمرونة العقلية.

(من الطبيعي أن الآباء يرغبون في حماية أطفالهم من كل شيء، غير أن ذلك هو مجرد تأجيل للمشكلة).

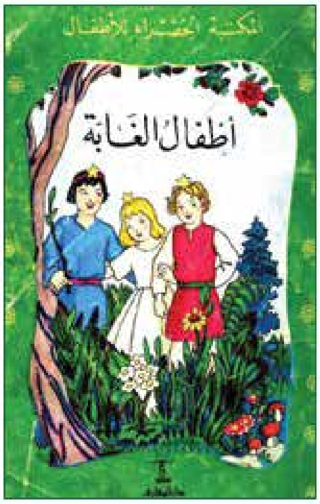
بدلاً من ذلك هو ينصح بإخبار الأطفال أنه من الممكن ألا يكون العالم على ما يرام دائماً، ولكن كأفراد سيكونون بخير لأنهم سيجدون طريقة للتكيّف مع ما حولهم.

(حينما أكون في حالة اكتئاب، ليس هناك ما هو أكثر إحباطاً من القراءة، عن السعادة الكاملة ووحيد القرن وقوس قزح).

ربما ترغب في أخذ شخص ما إلى ظروف أكثر سوءاً، ومن ثم تراقبه كيف يتعامل معها وهكذا يتحقّق العزاء.

يقول هيج إنه شرع في تأليف كتاب المساعدة الذاتية غير الخيالي عن الصحة العقلية للأطفال، ولكن المطاف انتهى به إلى الشعور بأنه كان يساند قراءه، (ظننت أنني سأعتمد نفس الرسائل وأضعها في عالم الخيال، وهكذا ستكون الأمور أكثر إمتاعاً بتلك الطريقة، وربما أكثر قوة أيضاً). ويوافق كوبلاند على أن الخيال يعرض مساراً آخر لمناقشة الموضوعات الصعبة. الأطفال هم الأقل اهتماماً في اختيار كتب عن القلق، وقضايا الصحة العقلية بدلاً من الروايات، حيث يمكن استخدام الخيال كباب خلفي لتلك الموضوعات، غير أنه يدرك تماماً أن ثمة حدود لما يمكن أن يحققه المؤلفون والمعلمون وحدهم.





وكما يقول: الصحة العقلية هي مشكلة جدّية، وينبغي أن يتوفّر المزيد من المساعدات، التي بالإمكان تقديمها للأطفال الذين يعانون مشكلات أكثر خطورة، كما أن التمويل يجب أن يتوافر من خلال هيئة الخدمات الصحية الوطنية للمساعدة، ولكن يخامر هيج القلق ذلك أن الوضع ربما يزداد سوءاً، لا سيما أن الأمور التي نتوقع رؤيتها عند المراهقين، الآن نلمسها عند الأطفال الأصغر والأصغر سناً، ثم إن هناك مشكلة صحية عقلية كبيرة في النظام التعليمي للأطفال، حتى الأطفال في سن السابعة يفكرون في الاختبار، وهنا لا يشعر الأطفال بأنهم يُعاملون كأطفال، بل أصبحوا بمثابة أدوات اختبار، وبالنسبة له، يوفّر أدب الأطفال الطريقة المثلى والآمنة لهم للتفكير في حياتهم، وفي المكان الذي ليس بمقدور الآخرين أن يصلوا إليه كونه في رؤوسهم، ذلك لأن الخيال هو الوجه الآخر للقلق، بالتأكيد إذا ما كنت قلقاً فستتخيّل الأشياء على الدوام. من خلال الأدب وحده تستطيع أن تنجو بذاتك إلى عالم لا يخصّك، غير أنه قادر على مساعدتك على التكيّف معه، وهذا الأمر ينطبق على الأطفال منذ سن السابعة من العمر، وعلى من وصلوا إلى سن السبعين.

هناك مشكلة صحية عقلية كبيرة في النظام التعليمي للأطفال

القصص المصورة تشجع الأطفال الصغار على التحدث عن مخاوفهم

منار

هل نقتدي بالشارقة عربياً



د. هويدا صالح

منذ أن تأسست الهيئة العربية للمسرح في اجتماع عُقد على هامش مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي عام (٢٠٠٧)، وهي تعنى بدعم المسرح العربي وترعى أهل المسرح العربي تنفيذاً لاستراتيجية تبناها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، الذي وعى بحس الفنان المسرحي دور المسرح في التنمية المستدامة للمجتمعات العربية، وكيف يمكن للمسرح أن يكون القاطرة التي تقود التنمية المجتمعية التي تؤسس لوعي عربي يعنى بالهوية الثقافية العربية من ناحية، وتقبل الآخر المختلف من ناحية ثانية.

وقد وجه سموه عبر اختيار هيئة تأسيسية يديرها الكاتب والفنان المسرحي إسماعيل عبدالله: إلى إنشاء هذه الهيئة لتكون الحاضنة الفنية لأجيال من المسرحيين العرب، الذين ينهضون بالحركة المسرحية العربية.

وقد آلت الهيئة على نفسها منذ إنشائها، تنفيذ سلسلة مسرحية ترعى وتحفظ ذاكرة المسرح العربي، وتحفظ تراثه الفني للأجيال القادمة: لذا وضع القائمون على الهيئة خطة حفظ التراث العربي المسرحي، فقامت بالشراكة مع المؤسسات الوطنية في الدول العربية لتوثيق وحفظ الذاكرة العربية، حيث قامت الهيئة العربية للمسرح بتوثيق (مهرجان الأردن المسرحي)، ثم (مهرجان دمشق) و(مهرجان أيام قرطاج المسرحي).

وتعمل الهيئة على توثيق (مهرجان الهواة الجزائري) عبر (٥٢) دورة سابقة، وتوثيق تجربة المسرح المغربي منذ انطلاقه وحتى الآن.

وعلى هامش الدورة السادسة والعشرين من مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي والمعاصر، عقدت الهيئة اتفاق تعاون بينها وبين إدارة المهرجان، تحاول فيه توثيق وحفظ ذاكرة أهم وأقدم مهرجان مسرحي عربي، وينص الاتفاق على إنشاء مشروع خزانة الذاكرة الذي تتبناه الهيئة، وتهدف من خلاله توثيق المهرجانات المهمة وتاريخ النشاط المسرحي بالوطن العربي. ولم يكن هذا الاتفاق حديثاً، بل هو تكملة لاتفاقية عقدت بين الهيئة وإدارة المهرجان منذ ثلاث سنوات (٢٠١٦)، وكان قائماً على توصيات اجتماع وزراء الثقافة العرب في (٢٠١٥)، والذي ينص على التعاون من خلال عدة مجالات، مثل التسويق والتنمية المستدامة وغيرهما.

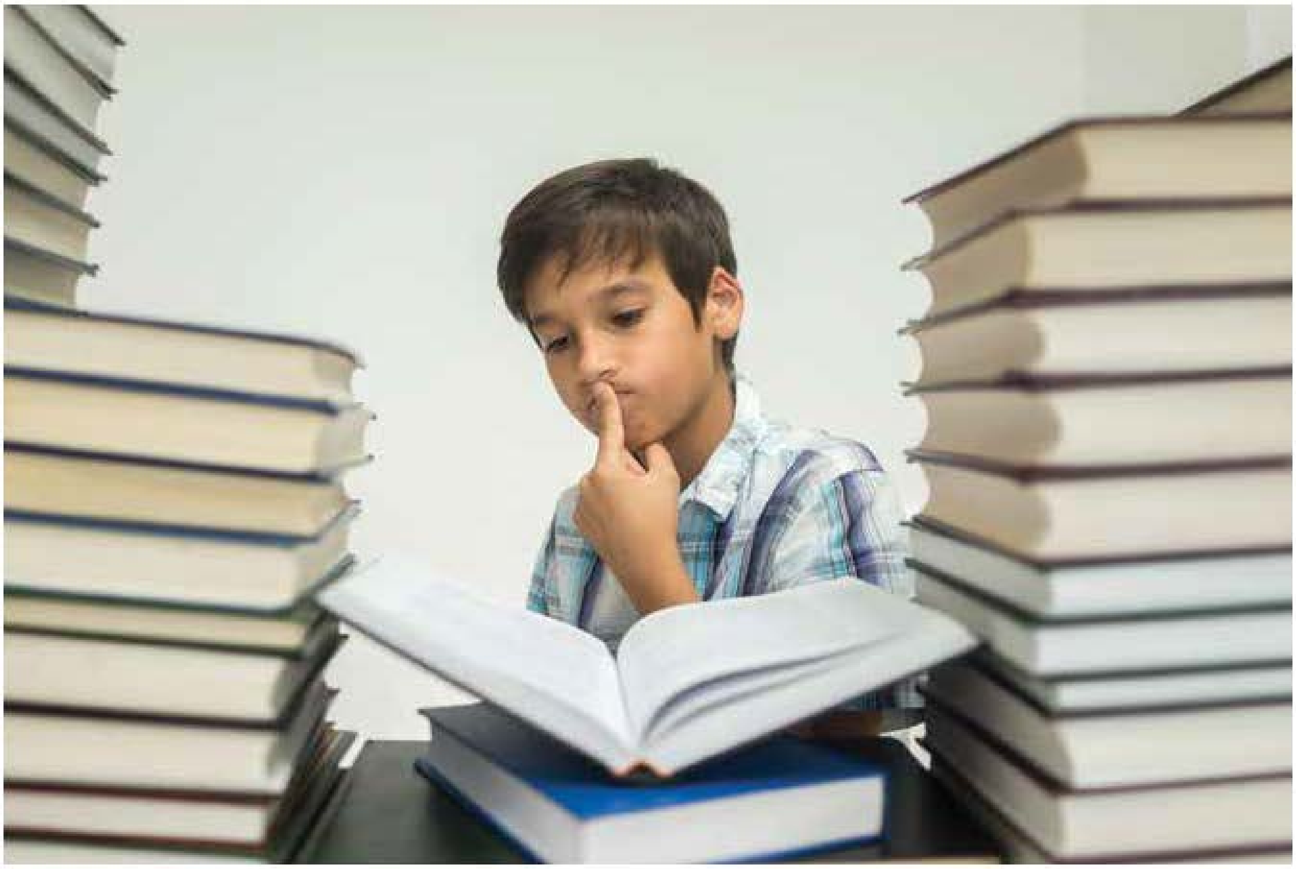
وحقيقة الأمر أن الهيئة العربية للمسرح لم تدخر جهداً في دعم الحركة المسرحية في مصر، حيث دعمت الهيئة مهرجان التجريبي، سابقاً، بأن تكفلت بأجور كل المدربين الأجانب في الورش الفنية التي أقامها المهرجان على هامش العروض الفنية التي قدمت إلى مصر، ليس من الوطن العربي فقط، بل من كل أنحاء العالم، فقد عرض في المهرجان في دورته الأخيرة (٣٢) عرضاً، اثنان فقط من هذه العروض من مصر، وبقية العروض مقسمة بالتساوي بين الدول العربية والدول الأجنبية.

ولم يكن فقط التعاون بين الهيئة العربية للمسرح ومهرجان القاهرة للمسرح التجريبي والمعاصر، هو ما تقدمه الهيئة للحركة المسرحية المصرية، بل تعاونت الهيئة مع (مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي)، حيث عقدت مذكرة تفاهم وتعاون مع إدارة المهرجان على هامش فعاليات الدورة العاشرة من مهرجان المسرح العربي، الذي أقيم في تونس مع المخرج خالد جلال رئيس قطاع الإنتاج الثقافي، والفنان القدير إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح، والدكتورة إنجي البستاوي المديرة التنفيذية لمهرجان شرم الشيخ الدولي. وتهدف الهيئة إلى توطيد العلاقات وتبادل الخبرات والمعلومات حول المنجز المسرحي، مع دعم صناعة المسرح. وتنص بنود الاتفاقية على التخطيط والتنسيق المسبق والجيد بين الهيئة العربية للمسرح وبين مهرجان شرم الشيخ لحسن تنظيم فعالياته، وتبادل الخبرات المعرفية والمعلوماتية في العمل الإداري والفني والندوات الفكرية والتطبيقية والورش الفنية.

وتنطلق استراتيجية الهيئة العربية للمسرح في دعمها للمشاريع المسرحية العربية من إيمان عميق بأن المسرح من أهم روافد الثقافة الوطنية في تنوعها وغناها: حيث يمكن أن يلعب المسرح دوراً مهماً في التحولات المجتمعية من ناحية، والانفتاح على الثقافات الكونية والتجارب المسرحية العالمية والتفاعل معها: سعياً إلى الخروج بالثقافة العربية إلى آفاق أكثر رحابة، فالمسرح صناعة مهمة من الصناعات الثقافية والإبداعية التي تعد خياراً استراتيجياً لتحقيق تنمية مستدامة، يعتمد على مورد متفرد ومتجدد هو الإبداع الإنساني، وحيث تصبح الصناعات الثقافية مرحلة حقيقية لتطور الفن والوعي به، في غرس الفلسفة الجمالية في الخطاب الثقافي المعاصر.

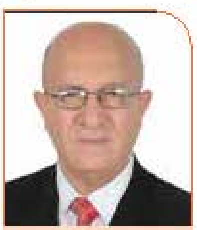
ربما علينا جميعاً أن نقتدي بالشارقة ونعرف قيمة تشجيع الاستثمار في المجال الفني والثقافي والمسرحي منه بخاصة: وتشجيع المشاريع المسرحية، سواء على مستوى المؤسسات الرسمية أو المجتمع المدني، فلا يمكن أن نراهن على مشاريع ثقافية وفنية ذات بعد أحادي، بل يجب أن يحدث تشارك بين مؤسسات الدول الوطنية مع مؤسسات المجتمع المدني، دعماً لصناعات ثقافية تنموية، ونخص بالذكر منها الصناعات المسرحية، فهي الأكثر قدرة على استقطاب الشباب العربي نحو الفن والتنوير والمدنية. إنه الفن، قاطرة التغيير ووسيلتنا للحفاظ على هويتنا الثقافية.

أهمية تشجيع الاستثمار في المجال الفني والثقافي والمسرحي منه بخاصة



يحمل رسالة هادفة ويؤثر في شخصيته

أسئلة حول أدب الطفل في العراق



هيثم بهنام بردى

وردت تعاريف عديدة لأدب الطفل، وذهب المنظّرون مذاهب شتى في بنيته، وتركيبته، وأنواعه، وأهدافه، وجدواه.. وهل يحمل رسالة هادفة وأسانيد تصقل وتنمّي ذائقة شخصية الطفل والفتى هذا اليوم، الشاب والرجل غداً؟ وما هي آليات توصيل المفاهيم والأهداف السامية التي يمكن غرسها في ذاكرة ووجدان الطفل؟ وبالتالي؛ إن كان العلم والثقافة العامة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، تسهم بشكل فاعل ومؤثر في التكوين الفكري والجسدي والنفسي للإنسان، فهل يكون لأدب الطفل نفس التأثير؟

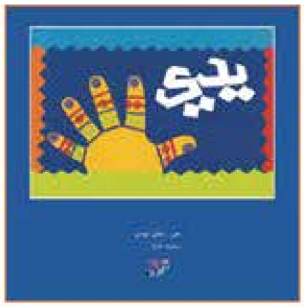
كل هذه الأسئلة والافتراضات والتساؤلات، درسها الباحثون والمنظّرون وعلماء الاجتماع والنفس، واستنتجوا أن لأدب الطفل دوراً مهماً وحيوياً في تكوين شخصية الطفل.

أوردتُ هذه الأسطر القليلة، وليس في ظني أن أخوض هذا الغمار، بل لكي يكون مدخلاً لتاريخية أدب الطفل في العراق.

فالحديث عن أدب الطفل في العراق بكافة أجناسه ولكافة الأعمار، يقودنا إلى إشكال قد لا يتوافر في أجناس الأدب الأخرى، كالقصة والرواية والشعر والمسرح. يتمثل بكون هذا الجنس الأدبي يبدو شاحباً، لا لكونه جديداً، بل لأنه ضارب في القدم، فإن استثنينا آداب ما بين النهرين (حكم أحيقار الآشوري مثلاً)، وأدلينا بدلونا لدراسة بداياته في مستهل القرن العشرين، حيث لبست القصيدة والقصة والرواية والمسرح والسيناريو الموجهة للأطفال لبوسها الحديث، تأثيراً بما وفد إلينا من الغرب من قص وحكي وشعر ومسرح متقدم، لوجدنا أن الأديب العراقي، وخاصة القاص العراقي، حاول أن يجرب الكتابة للأطفال، لا سيما عندما تيقن أن القصة الموجهة للطفل لها (أثر في تعلم اللغة، عندما تكون مناسبة لميول الطفل واستعداده وقدرته، فهي تزيد من ميله نحو التعلم)، ولكون أدب الأطفال يعني (الفن الهادف الجميل واللغة الأدبية







المعبرة التي توجه للطفل من خلال الكلمة، شعراً أو قصة أو مسرحية، وكل ما يدخل أبوابها من وسائل أدب الطفل)، ولكون الطفل في مستهل عشرينيات القرن الماضي قد تيسرت له وسيلة للاطلاع على هذا الجنس الأدبي الجديد، حين أصدر سعيد فهيم مجلة خاصة بأدب الطفل أسماها (التلميذ العراقي في ٩/٢/١٩٢٢)، فلا بد من وجود أديب ينشر فيها أدبه، وهكذا كان، فقد نشر في العدد الرابع والصادر في نفس العام منها، رائد القصة القصيرة في العراق القاص محمود أحمد السيد قصته (ابن الدلال)، كون سعيد (أول من فكر ونشر قصصاً يوم لم تعرف بغداد معنى القصة)، وبالرغم من وجود محاولة سابقة كتبها طالب مشتاق في العدد الثاني من المجلة، فإن الدكتور جعفر صادق محمد يؤكد أنها كتبت بأسلوب التوليف، وبهذا لا يمكن أن تندرج تحت مصطلح قصة الطفل.

ومن المهم أن ننقل جزءاً مما جاء في المقالة الافتتاحية لمدير مجلة (التلميذ العراقي) سعيد فهيم في العدد (١٨) منها، الصادر في (٨/٣/١٩٢٣)، لكي نفهم الرؤى والأهداف التي كان يبغي الوصول إليها، وهو يخوض مغامرة محكومة بالفشل، وخاصة في وسط اجتماعي وثقافي ناهض للتو من رقادٍ طويل، ينظر إلى الأدب الموجه للكبار بريبة، فكيف بأدب موجه للأطفال، وحتى المثقفون والأدباء، كانوا يظنون أن من يفشل في أدب الكبار يتجه إلى أدب الأطفال.

تقول الافتتاحية: (إن مدارسنا مفتقرة إلى شعر سهل لتلقيه لصغار التلاميذ، يتفق وذوقهم، ولم نجد مع الأسف من يهتم في ذلك من شعرائنا الكرام، بل إن منهم من يحتقد هذا النوع من الشعر ويحسب نظمه، تنازلاً منه إلى هذه الدرجة، مع أننا نعلم أن هذا الشعر يدل على مهارة ناظمه وعلو كعبه في الأدب، لأن الفضل لمن يستطيع أن يتنازل إلى مستوى التلاميذ، فيكلمهم بلغة قريبة من لغتهم موافقة لمقتضى حالهم، وما البلاغة إلاّ الموافقة لمقتضى الحال).

وهذا النوع من الشعر منتشر في البلاد الراقية، وشعراؤهم يفتخرون بإجادتهم فيه، وبهذه المناسبة نقترح على شعرائنا وأدبائنا أن يشحذوا قرائحهم لنظم الشعر فيسدوا فراغاً كبيراً في المدارس، كما فطن لهذا الفراغ في مدارس (مصر) الشاعر المجيد محمد أفندي الهراوي، الذي نظم عدة قصائد مدرسية شائقة، وهيأ لكل منها صورة تنطبق على مغزاها وجمعها في كتاب سماه (سمير الأطفال).

ومن رواد أدب الأطفال في العراق، الذين يمكن أن تسجل أسماءهم بمداد من فخر واعتزاز ووفاء: محمود أحمد السيد، طالب مشتاق، عبدالمجيد يوسف، عزيز سامي، وعبدالعزيز أفندي بطرس (في القصة). ومعروف الرصافي، ومصطفى جواد، وباقر سماكة، وأحمد حقي، وبديع شريف (في الشعر).

ثم توالت المجلات المتخصصة بأدب الأطفال في العراق بالصدور، وهي على التوالي: (الكشاف العراقي، التلميذ، الفتوة، صندوق الدنيا، النشاط المدرسي، الطلبة، بند وهند، ألف ليلة وليلة، الظريف).

وبقي أدب الأطفال في العراق بين مدٍّ وجزرٍ، ولم تتحدد ملامحه الفنية، وبقي ضمن الاهتمامات الثانوية للأديب، وتشكلت تبعاً لذلك موازنة عكسية بينه وبين سائر الأجناس الأدبية الأخرى، كالقصة القصيرة والرواية والمسرح، فكلما تطورت هذه الفنون، انحسر أدب الأطفال.

الانطلاقة المهمة حدثت حين صدرت مجلة (مجلتي ١/١٢/١٩٦٩)، ومن ثم جريدة (المزمار) في (١٢/١٢/١٩٧٠)، حيث بدأت انطلاقة أدب الأطفال بشكل غزير، ما جعل العديد

هل للأدب نفس التأثير الذي تحدثه علوم النفس والاجتماع والثقافة العامة

بقي أدب الطفل بين مدّ وجزرٍ دون أن تتحدد ملامحه الفنية حتى عام (١٩٧٠) حيث زاد اهتمام القصاصين والروائيين والمسرحيين بكتابته



من مسرح الطفل


قاسم محمد


الرصافي


حنون مجيد


مصطفى جواد

من دارسي أدب الأطفال في العراق اعتبار هذا التأريخ البداية الحقيقية لأدب الأطفال، وظهر تبعاً لذلك جيل جديد كتب عليه مسؤولية حمل عبء هذه التركة الثقيلة التي مضى على تكدسها أربعة عقود ونيّف من شبه سبات وركود، برغم توافر كم جيد من المجلات. ولكن من وجهة نظري المتواضعة، لا يمكننا أن نوافق على الآراء التي دعت إلى شطب هذا الجهد النبيل بجرة قلم، لأن ما قام به الأولون هو الضربة الأولى الحريفة للإزميل الذي نحت في المستحيل والخواء، ليحفر في صخرة الجهل، ويشق طريقه بكده المتواصل ويحفر ملامح الدرب نحو رياض أدب الأطفال.

هذا الجيل الجديد الذي ولد مع مجلتي والمزمار قيض له أن ينبثق، مثلما تتفجر رشيشات الماء من الينبوع، أسماء محتشدة مهمة رسمت طريقها بالتألق والإبداع المتجدد، ليس على مستوى العراق فحسب، بل على المستوى العربي أيضاً، وصاروا رموزاً لأدب الطفل في العراق وخارجه، وصرنا نزدهي بأسماء عديدة لا يمكن حصرها، فكان لنا في القصة: طلال حسن، د.جعفر صادق محمد، فاروق يوسف، عبدالرزاق المطلبي، حسن موسى، زهير رسام، صلاح محمد علي، سعيد جبار فرحان، حسب الله يحيى، حنون مجيد، عبدالإله رؤوف، عامر فتوحي، معد فياض، د.طالب ناهي.. وغيرهم. وفي الشعر: فاروق سلوم، فاروق يوسف، جليل خزعل، فاضل عباس الكعبي، زهير بردى.. وغيرهم.

أما في المسرح؛ فقد خاض به على استحياء القليل، مثل: قاسم محمد، طلال حسن، عزي الوهاب، هيثم بردى، لطيف نعمان.. وغيرهم، وربما لكونه حقلاً مليئاً بالأشواك، لم يحرثه أحد من قبل، باستثناء التجربة الشعرية في المسرحية الموجهة للأطفال، ولقلة ما كتب، أجاب طلال حسن في مقابلة صحافية نشرت في جريدة الزمان في عددها (١٥٧٧) الصادر في (٢٠٠٣/٨/٧): (لا شك أن ما قدّم للأطفال من مسرحيات قليل، وما نشر منها قليل جداً، ومعظم المسرحيات التي نشرت، سواء كانت لقاسم محمد، أم لعزي الوهاب، أم لغيرهما، معدة عن حكايات شعبية، أو قصص معروفة للأطفال، وهذه بداية، على ما يبدو، لا بأس بها، ولكن لأسباب كثيرة، لم يتطور مسرح الأطفال عندنا، ولم يظهر الكاتب المسرحي الذي ينطلق من أسر هذه البدايات، ويحقق، ولو جزئياً، بعض ما نطمح إليه من مسرح للأطفال، فيه من الإبداع والتجديد والأصالة، بقدر ما فيه من حب للأطفال والالتصاق بواقعهم وهمومهم وطموحاتهم).

أما الحكاية الشعبية، فقد صال وجال قصاصونا، وحتى شعراؤنا في هذا الخزين الكمي والنوعي الهائل للحكي المتوارث، الشفاهي والمدون، فصار كاتبنا العراقي يدَوِن حكايات الجدود المعجونة بدفء المواقد، والحكم والحكايات المستلة من بطون كتب التراث، كأساطير أرض ما بين النهرين، وألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، ومجمع الأمثال، والإمتاع والمؤانسة، وحرب داحس والغبراء، والزير سالم، وتغريبة بني هلال.. ووظفها بما يتواءم مع ذائقة الطفل العراقي والعربي بكافة مراحله العمرية، ما سجل ودوَن كما هائلاً من النتاج القصصي والسيري (السيرة القصصية)، تولت طبعه (دار ثقافة الأطفال)، إضافة إلى توليها طبع الكثير من الكتب الموضوعة والمترجمة، ضمن إصداراتها المتتابعة إبان ثمانينيات وتسعينيات القرن الفائت.

هذا غيض من فيض حديثي عن أدب الأطفال في العراق، ويقيني أني لم أفعل شيئاً في مداخلتي الموجزة هذه، سوى فتح ثقب بحجم رأس الدبوس في صرح أدب الأطفال في العراق، وجعلته أشبه بصندوق الدنيا، يطل منه طفلنا وفتاتنا على فضاء أدب الأطفال الواسع بصورة عامة، عبر ما قرأه من قص مترجم، وما أنجزه أدباؤنا (قصاصون وروائيون وشعراء ومسرحيون) للطفل في العراق.

يبدو هذا الجنس شاحباً بجانب الأجناس الأدبية مثل القصة والرواية والشعر

سعيد فهيم ومحمود أحمد السيد أول من فكرا بأدب الطفل في العراق منذ عام (١٩٢٢)



واجهة بحرية لمدينة الكويت

فن . وتر . ريشة

- التشكيلي زياد دلول والحوار بين الداخل والخارج
- طه السبع : ارتحلت من بغداد إلى القلق الأبدي
- فيفيان جبور.. بين الرسم وطب العيون
- عزيز عيد.. المسرح أساس فن التمثيل
- ساقية الصاوي جسر التواصل بين الفنانين والأدب العربي
- فيلم (حرب باردة) يبوح بأسراره المتناقضة



شعرية العبور إلى مكانين

التشكيلي زياد دلول والحوار بين الداخل والخارج



محمد العامري

الفنان السوري المغترب زياد دلول المولود عام (١٩٥٣) في مدينة السويداء في سوريا، والذي يقيم منذ مدة طويلة في باريس؛ تورط في الفن منذ طفولته وبرزت موهبته في السادسة من عمره، ليتابع دراسته في كلية الفنون الجميلة في العام (١٩٧٧)، وأقام أول معرض له في دمشق، ثم انتقل الى الجزائر ليمارس مهنة التعليم في مجال الفنون، وتابع دراسته العليا في المدرسة الوطنية العليا للفنون والديكور في باريس عام (١٩٨٧).

اشتبك مع الشعر ليحول اللوحة إلى صفات بصرية جديدة



أثــارت تجربة دلــول أسئلة كثيرة في ما يخص التصوير المعاصر، فقد استطاع بخبرته وخياله الكبير أن يحافظ على تقاليد التصوير الكلاسيكي بصورة معاصرة تتحول في تمظهراتها بحسب رؤيته، حيث وظّف تلك الخبرات في شعرية اللوحة عبر عبوره إلى مكانين: المكان الداخلي، والمنظر الخارجي. ولم يتوقف في اختباراته الفنية عند حدود اللوحة فقط، بل ذهب للاشتباك مع الشعر ليحوله إلى صفات بصرية جديدة، وكانت تجربته مع أدونيس من أكثر التجارب إثارة من خلال تقنيات الحفر والكولاج، تلك الأعمال التي نُشرت موازية لأشعار أدونيس، فقد استضافته أكثر من مؤسسة فنية لإقامة معارضه فيها، في كل من الأردن وباريس وإيطاليا وأبوظبي ودمشق. فتنويعات دلول التقنية والمهارية في التصوير الزيتي والكولاج والحفر والتخطيط وفنون الكتب الفنية، جعلت من أعماله مادة بصرية غنية وحيوية.

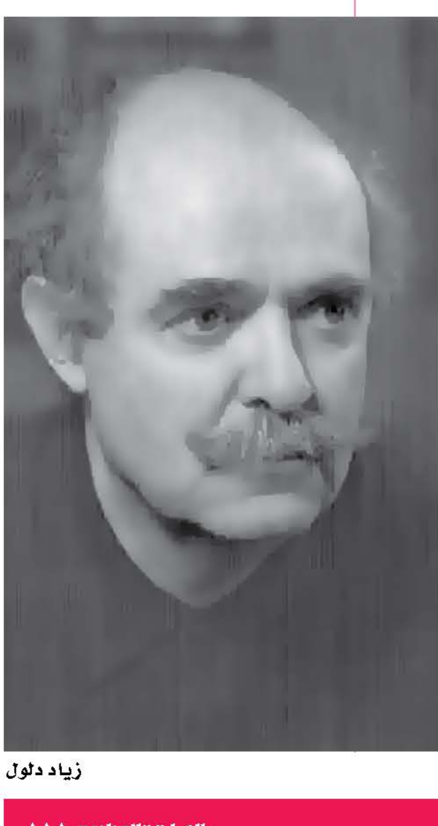
أعتقد أن دلول استطاع أن يستعيد أمكنته وتفاصيلها الخارجية البعيدة عبر مقاربة بين موجودات البيت وما حوله، حيث نشهد السرير الذي يتوسط الأشجار، وكذلك الطبيعة الصامتة والمشهد الخارجي، هذا الجمع بين الداخل والخارج يشكل إضافة في طبيعة موضوعين مختلفين، قدمهما دلول في صياغات قوية محمّلة بفلسفته الخاصة في التعامل مع المكان وذكرياته.. لم ينقطع دلول عن ذكريات بيته في سوريا ولا مشاهدها الأخاذة، بل ظلت تغذيه في جمالياتها إلى يومنا هذا، لتصبح صيغة مميزة لطبيعة أعماله وبنائها الفذ. فكانت الطبيعة الصامتة وحوارها البصري مع المنظر الخارجي مادة تغري مشاهدها للدخول إلى عالم يدعونا للدخول فيها والمشي في مرابعها، حتى يتوهم المشاهد أنه جلس ذات يوم هناك بجانب الأباريق وتحت ظلال أشجار البيت، لتشكل تلك الأعمال مركز إثارة الحواس لتصبح جزءاً من مكنيزمات العمل الفني. وقد أعطى دلول صفات التراب لمعظم أعماله عبر الألـوان الداكنة التي تقدم مساحة من الغوص في منظور وعمق اللوحة، فقد أضفت الألوان الداكنة نوعاً ما من القداسة الأقرب إلى الأيقونات المقدسة بأجوائها الأقرب إلى الدراما البصرية.

حافظ على خصائص التصوير الكلاسيكي بصورة معاصرة

حاول استعادة أمكنة بكل تفاصيلها وجمع بين الداخل والخارج

فالرسام دلول استطاع أن يقدم جرعة عاطفية عميقة في مجمل أعماله، عبر طبيعة موضوعاتها وأمكنتها وطبيعة الغموض اللذيذ في ألوانها الدافئة، دون أن يتخلى عن متانتها وقوة حضورها على الجدار، تلك الأعمال التي تقدم إنشائية قوية في طبيعة حضورها ومفرداتها التي تتحرك في فضاء العمل.

يضعنا التشكيلي السوري أمام صياغة متفردة تختص في المزج بين ما هو داخلي (داخل المنزل كالسرير والأواني وفناجين القهوة والشراشف والطـاولات)، وبين ما هو خارجي والـذي يتمثل بالأشجار والـدروب والظلال المنعكسة عن زاوية الشمس، حيث نقبض على مرئيات طبيعية



زياد دلول

نعرفها تشكل فيها الطبيعة المنزلية الصامتة تشخيصية من نوع آخر كأنه يجر الذكريات التي شهدتها الطفولة داخل المنزل العائلي للخارج، ويدير حواراً بصرياً بين ما هو داخلي وخارجي.

تلك المشاهد اللذيذة صنعتها يدان ممسوقتان، لا مجال لاقتراف خطأ ما، ترف في المشهد لكنه يجرنا إلى ألم من نوع بعيد، فتعكس هوسه بالأشياء الصغيرة تحديداً، الخاصة بما هو داخلي، حيث بساطتها العميقة وحضورها الانساني الذي يدل على ذكريات لهذا الفنجان أو ذاك، فلم تجره الغربة إلى تغريبة المقيم في باريس، بل ظل يستدرج ذاكرة أمكنته في سوريا عامة، والسويداء خاصة، لتكون مؤونته الأقرب إلى تاريخ عاطفته وعلاقته مع الأشياء هناك، فكانت تلك الأشياء البطل الأول في عمله الفني، لم تغادره ألوان الأرض ولا رائحتها قط، حيث ظلت ماكثة في ألوانه وأشجاره وتكويناتها التي صاغها بصدقية عالية، فهو فنان المكان الأكثر شغفاً في ذكرياته وظلالها، حيث يقول عنه الشاعر الكبير أدونيس: (إن الأمكنة التي تعكسها أعمال زياد دلول ليست لغة في الجغرافية، وإنما هي لغة في التخيل والحنين والتذكر، لغة أحلام وأعماق ومشاعر).

فالمكان هو مجموعة من المركبات المتشعبة في ذاكرة دلول، حيث صوت العصافير وأمه، وصوت الريح حين تحتك بذراع الشجرة، ذلك الحنين البعيد الذي يتسلل من أعماله كقيمة جمالية تبرز العتمة والدكانة فيها، فيعتبر دلول أن الضوء هو العنصر الأكثر أهمية في مناخاته الفنية، إلى جانب البناء والخط والتلوين، فالضوء يحقق تلك الأزمان والأبعاد ليجمع منها مشهداً مركباً ومنسجماً، إضافة إلى البعد النفسي التعبيري في طبيعة وجود الضوء في العمل الفني وتوظيفاته. وفي حديث قريب في دارة الفنون بعمان يقول دلول: (إن المنظر الداخلي هو اختصار لمجموعة من المناظر، وتركيب اختزالي لهذه المناظر، واختزال إذا صح التعبير لمفهوم المنظر بمعناه الفلسفي الواسع).



ومن الغريب أن أعمال دلول تخلو من الكائنات الإنسانية، منتصراً لأثر الإنسان على حساب وجوده في اللوحة، فكان المكان هو الإناء الأوسع الذي يدل على الانسان دون تصريح، لذلك بدا المكان أكثر قابلية للتأويل، بل يدعوك لملئه بوجودك الإنساني للتمتع بمناخاته ودروبه وضوئه. وحين سألته عن خلو الإنسان قال: (هي دعوة للناظر الإنسان للدخول في المكان والخروج منه، فالمشاهد هو امتلاء لخلو الإنسان في أعمالي).

إذاً هو احتفال بالغائب في اللوحة.. وبرغم ما اعترى الأعمال الفنية من فذلكات الحداثة، فإن دلول ظل ممسكاً بحداثته الرصينة التي تجمع ماضي الرسم بحاضره.









من أعماله

لم يكن ينساق إلى غربته ومطباتها بل ظل محافظاً على حضوره الإنساني في جل تجربته

تأويلات الفراغ في اللوحة



نجوى المغربي

كما أدار (سورا) انسجام الأضداد اللونية ببراعة، سجل (مونيه) الصمت الزمني، وهو يصل إلى أعلى نقطة ديمومية ثابتة، بينما لم يقنع (موندريان) إلا أن يظل باحثاً عن المعرفة فاصلاً بين خطوطه بفراغ اللاتكعيبية، وهو، الفكر الجيد للأشكال المعرفية المتعددة، والذي يتيح الرمز الخلفي أو المستقبلي حسب آنية الفنان والرائي، ويمكن تضخيم الأمر والتدرج إلى الداخل، كما فعلت مسطحة (لوبين) دخولاً إلى العمق الفراغي المصاحب للإيهام والتراكمات الإدراكية، الأمر الذي يوهم بالفراغ دون أن نلمسه ودون وجوده، عكس ما يبدو عند (نينو) من وحدات التحرك الزمكاني، وهي كتلات متحركة لينة تسلوي وتماثل المخ البشري، ككل حدود الفراغ وتنظم العمل الفني، وتقول شيئاً وتذهب وتجيء مع الماضي والمستقبل، وتمثل حاضراً في اللوحة حسب المدلول الزمني المراد.

كورت وينر فراغ الهوة السحيقة وأسطورة البعد الثالث في العمق الأرضي بعرض شارع، بينما الجميع في اللوحة ذاتها في ذات الوقت على موائدهم في المقهى يستمتعون، تجرفهم الحفرة (هندسة الفلسفة التشكيلية)، وهي الوظيفة ذاتها التي يقوم بها خطاً متعرجاً أو مستقيماً أو تبادلياً وما بينها جميعاً من مسافات الفراغ، مع استجلاب ذبذبات الأذن والرؤية البصرية (خوان ميرو) كان متألقاً إلى حد العبقرية وهو يوزع القياسات الفراغية، بحرصه الحذق على كون الخداع الفراغي بلا نقطة نهاية، وهو إضافة إلى ذلك لا يتركه إلا وقد تفاعل مع مسطحه المرسوم، وصار بينهما لغة متماثلة إلا أن الفراغ المسطح عند (فريدرك) يبدو كلغة ثانية غير ناضجة لا تتحدث الإيجابية سوى في عنصر اللون، عكس ما فعلت (أماندا) المتفوقة على الخصائص البصرية ذاتها، وهنا نعطي لجيل الأسود والأبيض دفعاً فوق الرباعي للمرسومة، لولا أن الفراغ لا يجب أن يتسيد اللوحة ويقتنصها من حقلها، وعليه أن يكون موائماً وعلى مقدار الحدث، حتى لو كان التأمل إلى أبعد من الرؤية المباشرة، وهو ما حذره (جوجان) في فتياته الخمس وتخلل الفراغ بينهن متصالحاً ومتسلوياً ومساعداً على التفسير، الذي أراد الراسم مباشرته، وذلك عكس ضحالة تخللت اللوحات المستعينة بالفراغ أعقاب الثورة الفرنسية، وقد صنفت كانطباعية هواة. وعلى الرغم من أن الفنان لا يتجهز للفراغ صعوداً وهبوطاً، إلا إذا كان موضوعه المباشر، فهو واقع تحت تأثير الموضوع الرئيس ولونه وخطه المقسوم على أجنحة عديدة تشكل أيديولوجياته ومجتمعه، فسيزان، وماتيس، يعتدلان نسبياً ويطلقان بحذر فراغات متميزة ومتناسبة، سواء في أشكال الرقص أو موائد الطعام، حتى إن النقاد يرحبون بها لما تضيفه من عوامل البناء للوحة والمذهب الجديد. قد توجد مسطحات موضوعية تجرك إلى الفراغ وحتميته، كشوارع (ديران) وبحيراته التي تفاني في تبسيط كتلتها حتى تتناسق مع الفراغ، إلا آنسات (بيكاسو)، فقد أجبرن الفراغ على التقهقر لمصلحة تحركاتهن في اللوحة، وما يلائمها من زوايا أجسادهن الهندسية، فجاء فراغاً مبهراً وبمقاسات العمل، تماماً كما في (جيرنيكا) النبض الصادق للشكل والموضوع والتميز، عكس (براك) الذي ولد فراغه ليكون مركباً وخارج السيطرة، من حيث المساحة أو الضوء، ما جعل الشكل مهموماً والحياة كأنها باب مفتوح على مصراعيه، وهو بلا شك قصد مباشر للفنان عبر سياقات تعبيرية ذات مذاق وأسلوب فريد. أما علاقة كاندينسكي بفراغات فرسانه الزرقاء، فقد كانت أكثر حميمية وقرباً، مؤكدة الألوان القوية المتجاهلة لكل الانتقادات التجريدية، عكس ما أنجز (مارك) الذي كان تقليدياً وخجولاً في ألوانه الداكنة، وأصفر خيوله الغامق تعلوه فراغات السحب البيضاء على استحياء شديد، كما أننا نجد قفزات فراغية في فترات متفاوتة من المراحل التعبيرية، كقارب (ماكس بكمان) الذي كان معداً ومجهزاً لهروبه، وهي لوحة ممتلئة بالشخوص والطبيعة.

ويعتبر الفراغ من أساسيات اللغة التعبيرية المنتهجة والتأثير وفك رمز المرسومة، بل قد يكون مع الماء هما رابطي مفاصل اللوحة الوحيدين، ناهيك عن (دوشامب) الذي فرغ الكل من الكل شاهراً الرمز في وجه المجتمع ولا شيء غيره يحيطه، جاعلاً الفراغ لغة مباشرة تتطلب الرد عليها، أو على أقل تقدير طأطأة الرأس خجلاً، ليقفز منجزه من اتهام الركاكة إلى الزعامة الفنية، وقد يخرج الفراغ إلى اللاموضوع في سيادة هندسية، تصحبها كل دوافع المدارس الفنية المصاحبة لأحداث أوروبا تاريخاً (كاندينسكي، بيكاسو، وموندريان) أصحاب علم الجمال المثالي في ثلاثة أرباع المعمورة.

إن بيوت (موندريان) التي أذابت الفوارق بين الخط والحرف، دون تحريف للقصد من التشكيلية المحدثة في دي ستايل الجديدة، أوجدت مؤانسة رياضية موفقة بشدة بين الخطوط العمودية والأفقية والمنحنية والمتقابلة، وهو ما دعا الفن التركيبي البنائي الهندسي إلى اعتلاء شرفة الجمال الرياضي المثالي، والتي أذابت الحاجز بين الحرف والخط والفنان والمجتمع لخدمة الأخير. وفي المقابل يعد الفراغ سيداً أيضاً في اللاشعور والتخيل الباطني في لوحة النوم عند (دالي)، مع تدرج ألوان الفراغ فوق المساحة والشكل، عكس (رينيه) الذي اعتمد بشدة على المساحة والكم، ليختطفها (ميرو) إلى اللون، لتغرب الشمس عند (بول كلي) في احتراف وتميز وغزارة في الموضوع والإنتاج، وتأتي قفزة (مارك شاجال) في فوق المدينة باحتراف ولون وتصحر للفكرة مقصود، وسجال بين الفكرة والخرافة والخيال بخط إيطالي بارز في تشويه الجسد الطائر، وزاه في البيت، ورافضاً وعارضاً وتأثيرياً في الطاهية وردهات المدينة، وصلة في الخفاء بينه وبين أصحاب مدرسة باريس وتحويرية (جوخ) التعبيرية، وبعض من تكنولوجيا (بولوك) الصفراء المائلة لتجاهل التقاليد (كما عموم المفهوم التشكيلي الأمريكي) المتهم بالاقتباس من كل المذاهب الأوروبية، وكثير من المبالغة في الدهشة على الجهة الأخرى، بما يقهر شيفرة العمل وينتقص من القدرة التشكيلية، ففي فن العوام الجامع للخط واللون والرسم والملابس والكلام داخل السيارة، وفي حمام السباحة وبحديقة منسقة، تتسع الفراغات وتضيق حسب الغاية والرقم في المقام الأول، ويصنف فراغاً ساخراً، وإن بدا مبهجاً عند (هوكني وروي) ورواده.

يعتبر الفراغ من أساسيات اللغة التعبيرية وفك رمز المرسوم حسب الفنان والرائي

تتمازج بغداد ومراكش في لوحاته

طه السبع:

ارتحلت من بغداد إلى القلق الأبدي



ياسين عدنان

ابن بغداد التي غادرها إلى مراكش، حيث يعيش ويُبدع ويدرِّس الرسم والتشكيل.. بغداد ومراكش توحّدتا في وجدانه فصارت لهما نفس الملامح في لوحاته، حتى إن زائر معرضه لا يستطيع تبيُّن الحدود بينهما.. يشتغل على الأدب ويستفيد منه في مشاريعه الفنية. وهو يقدّم في فضاء (الحديقة السرية) بمراكش هذه الأيام معرضين جديدين له. التقينا الفنان العراقي طه السبع، فكان هذا الحوار:

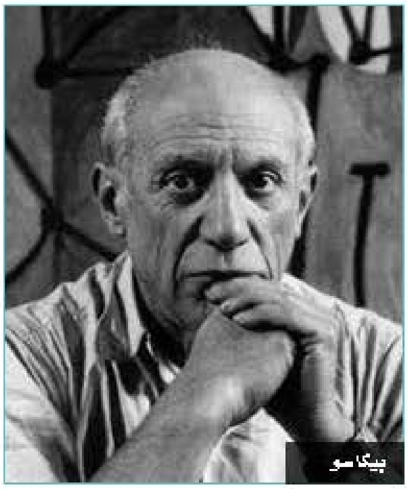
التكوين في رأيي هو حصيلة عمل ما تنخرط فيه يومياً من تدريب يدوي

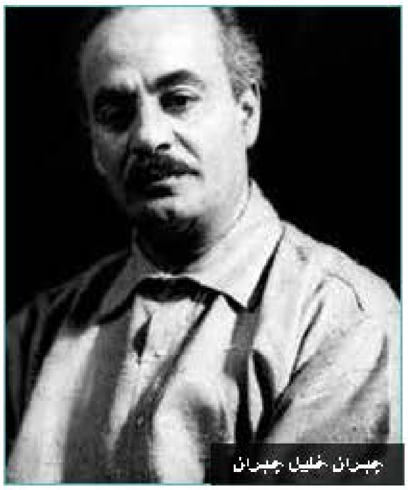


- غادرت بغداد سنة (١٩٧٧)، ومنذ ذلك الحين وأنت تقيم بمراكش لكن في معرضك الجديد أحسست أنك ترسم المدينتين في الآن ذاته؟ فكيف تتمازج مراكش وبغداد في وجدانك ومخيلتك؟ وكيف يتبلور هذا التوشج في لوحات معرضك الجديد؟

– حللتُ فعلاً بمراكش في أحد مساءات عام (١٩٧٧)، وأشعر اليوم كما لو كان الأمر إسراء من بغداد إلى مراكش. لكن وجب الاعتراف بأن حلولي بعاصمة المرابطين لم يكن حلول الغريب. ولم أطوِ طويل المسافة لأحلَّ بمقام جديد، وإنما ارتحالي كان من بغداد إلى بغداد. نفس الدروب الضيقة والبيوت المفتوحة للداخل.. نفس الساحات المليئة بضجيج الباعة المتجولين والحكواتيين ونواقيس باعة الماء.. نفس العبق الذي شممته طفلاً ومازلت. إني أتحدث عن بغدادي التي هجرتُها كرهاً أو طوعاً، أو استجابة لنداء خفي، لست أدري. حارتي حيث ولدت ببغداد، وقضيت سنوات الطفولة الأولى، تُدعى بإحدى بوابات سور بغداد المُدوَّر، الذي تآمر عليه الزمن حيث أطيح بآخر أطلاله بأمر من السلطان العثماني عبدالحميد.. إنها حارة (باب الشيخ)، والشيخ هنا هو عبدالقادر الجيلاني، مدرستي الابتدائية كانت لصيقة بضريحه، وكان عليّ أن أمر من إحدى بوابات الضريح لأخرج من البوابة الأخرى. تلك الرحلة اليومية لن أنساها ما حييت، تبدأ بسبيل الماء وتنتهي بسبيل.. لن أنسى أبداً تدافُع الفقراء للحصول على الوجبة اليومية التي يقدِّمها الضريح.. كل هذا لم أفتقده في مراكش، بل كنت أستعيده بشكل دافئ حميم وأنا أتنقل بين أضرحة المدينة الحمراء. لذلك كان من الطبيعي أن تتمازج المدينتان في لوحاتي، حتى إنني أجد نفسي وأنا أتأمل بعض لوحاتي أمام مراكش وبغداد معاً، وكأنهما مدينة واحدة بنفس الزخم ونفس الروح.


جواد سليم


بيكاسو


جبران خليل جبران


فائق حسن

- لكن، ماذا عن بداياتك الفنية؟ وماذا عن تكوينك الفني في بغداد؟

– كم أتحسس من هذه العبارة.. فالتكوين برأيي هو حصيلة كل ما تنخرط فيه يومياً من تدريب يدوي، وكل ما تتلقى من مؤثرات بالحواس الخمس، مُضاف إليها الحدس. طبعاً كنت محظوظاً بأن وُلدت وترعرعت ببغداد الخمسينيات والستينيات، حاضرة الوطن العربي، حيث أقيم أول معهد للفنون الجميلة بعمالقته، من أمثال فائق حسن وجواد سليم. في الثلاثينيات كانت هناك

أغرف من كل الأنوار من حولي ومغرم بالمتنبي وجبران وبيكاسو وفان جوخ



أول محطة تلفزيونية تبث برامجها من بغداد، ثم أول مدرسة لباليه الأطفال. ذلك الوهج الذي واكب بدايات إنشاء الدولة العراقية، والتي كان الفن لحسن الحظ دعامة من دعائمها. أيضاً كنت محظوظاً حيث توافرت لي فرصة أن أتلقى تكويني في اختصاصين يبدوان نقيضين، لكنني أرى أنهما مُكمِّلان لبعضهما بعضاً، فقد حصلت في جامعة بغداد على تكوين في علوم الفيزياء، إضافة إلى تكوين حرّ في فنون الرسم والنحت، حيث تتلمذت على يد الفنانة العراقية الرائدة في مجال الحروفيات مديحة عمر، والنحات العراقي عيدان الشيخلي. هذا في ما يخص التكوين الأكاديمي. إضافة إلى ما تلقيته من مخزون بصري لا نهائي، يتجلى في ذلك المعمار البهي في الأضرحة ذات القباب الذهبية واللازوردية اللانهائية والمزينة بأبهى الخطوط والنقوش.

• لك معرض جديد خاص بالأطفال؟ معرض خصصته للأمير الصغير.. ما معنى معرض للأطفال؟ نعرف أن الكاتب يمكنه أن يكتب قصصاً للأطفال، لكن هل الفنان التشكيلي هو الآخر يمكنه أن ينجز رسوماً خاصة بالأطفال؟ ثم كيف انطلقت في معرضك من كتاب ككتاب (الأمير الصغير) لسانت أكزوبيري؟ هل يعني ذلك أن الفن يمكنه أن يستلهم من الأدب ويغتني به؟

– تجربتي في تدريس الفن التشكيلي للأطفال ألهمني وأثرى تجربتي الفنية أيما إثراء، فلم يكن القصد من تعليم الفن هنا هو إكساب الأطفال مهارات في فنون التشكيل فقط، وإنما التوسل بالفن لتحقيق أهداف أبعد، تُعين الطفل على فهم نفسه وما يحيطه قدر الإمكان، خاصة أن نسبة عالية من الأطفال الذين أدرسهم ليسوا من أبناء الأغنياء، بل هم أطفال في وضعيات صعبة، أطفال مُتخلى عنهم من ذوي الاحتياجات الخاصة. ولقد انطلقت في اشتغالي معهم خلال السنتين الأخيرتين من كتاب (الأمير الصغير) لسانت أكزوبيري. كنا نقرأ بداية كل حصة ما تيسّر ونحاول أن نتمثل ونتخيل. وبالمناسبة فإن البرنامج الذي أعددناه للأطفال، كان مزيجاً من التشكيل والمسرح والموسيقا. ومن خلال هذه الممارسة، بدأ موضوع (الأمير الصغير) ينمو ويتوسع. ولمن لم يقرأ (الأمير الصغير)، فهو ذاك الطفل البريء الذي لم يفقد خصلة الدهشة. وسيهاجر من كوكبه القزم في الفضاء. وبرحلته الغرائبية هذه بين الكواكب يكتشف الكثير، لكن أساساً سيكتشف نفسه. لقد قدمت للمعرض بعبارة: (أيها الأمير الصغير لطالما بحثتُ عنك، فلمّا وجدتك وجدتُ نفسي). لا أخفيك أني سُحرت، كما سُحر أطفالي بهذا الكتيّب، وأعدت قراءته مرات كثيرة، وفي كل مرة كنت أكتشف فيه المزيد من الجديد.

• إذاً يحتاج الفنان التشكيلي في رأيك إلى الأدب ليتعلم منه ويستلهم منه؟

– طبعاً، فالاكتفاء بحقل واحد من حقول الفنون والمعرفة تقوقع وانغلاق، والتخصص في فن من فنون الأدب أو المعرفة والتشكيل، لا يجب أن يتحوّل إلى تقوقع. ثم إني أعجب لمن يقدم نفسه كفنان تشكيلي وهو لم يقرأ سوى المقرر ولم يطرب لبيت أو لوتر. عندي وعند أطفالي شعار نردّده: (أبداً دون كتابي أو موسيقاي). فأنا حريص على أن تظل جميع أوراشي مع الأطفال مليئة بعبق الموسيقا

الاكتفاء بحقل واحد من حقول الفنون والمعرفة تقوقع وانغلاق



طه السبع











من أعماله

والكتاب. الحياة قصيرة يا سيدي، والوسائط من حولنا في قمة الكرم، وبحار الأنوار حولنا شاسعة، كل ما علينا هو أن نغرف منها. مغرم أنا يا صاحبي بالمتنبي والجواهري.. بجبران وبوكوفسكي والبيتلز وفن العيطة وسعد الحلي.. ببيكاسو وفان جوخ.. أغرف من كل هؤلاء.. أغرف ثم أغرف ثم أغرف.

- مع تعدد منابعك الفنية تبقى فناناً مظلوماً، فأنت تشكيلي عراقي، أسهم بُعدك عن بلدك الأصلي في جعل تجربتك لا تنال ما تستحقه من اهتمام لدى نقاد الفن العراقيين، كما أنّ الكتابات عن الفن المغربي لا تتوقف عند تجربتك، على أساس أن النقاد في المغرب يعتبرونك عراقياً، خارج مدار اهتمامهم بالفن المغربي، ألا ترى أن وضعك الملتبس هذا جعلك خارج التصنيف والاهتمام النقديين هنا وهناك؟

– لا يزعجني هذا الأمر، ولا أشعر بأنني مظلوم، ثم إن عدو الإبداع هو الشعور بكمال الإنجاز.. ألم يقلها عطاء الله السكندري: (أولى علامات الزلل هو الرضى عن النفس). وحده التعيس سالفادور دالي، أعلن أنه سيموت بجرعة فائقة من الرضى. نعم سيدي؛ تساورني كل المشاعر التي حددت في سؤالك بدقة وبراعة، لكني مقتنع بأن سرّ استمراري هو أني استعذبتُ الحال، فالحواجز التي تواجهنا في مسار حياتنا، فيها إغواء الفوز بالقفز عليها. وبصراحة، ماذا كان سيمنحنا عنترة العبسي لو ظفر بعبلة؟ ماذا كان سيمنحنا المتنبي لو ظفر بإمارة على أية بقعة في الأرض؟ ألم يكن أفضل لأبي الطيب الشاعر أن عاش في ترحال أبدي وخالط الحُسّاد والحاقدين؟ لقد ظفر المتنبي بالصيد الأهم: بالقلق واللايقين. وهذه بُغية المبدع الحق؛ أن يعيش على الضفاف لا ماء ولا رمال. أن يعيش في البرزخ لا جنة ولا نار.. لا موطن ولا غربة. أن يمارس القلق الأبدي والترحال ولا يصل إلى حالة الرضى: ذاك هو وقود ماكينة الإبداع. وأخيراً، أن تقيم بالحواف هو غاية المراد بالنسبة إلى المبدع الحقيقي.

عدو الإبداع هو الشعور بكمال الإنجاز والحواجز والعقبات في حياتنا هي إغواء بالفوز والنجاح



د. حاتم الصكر

إشارات اللوحة..

من الواقعية إلى التجريد التعبيري

في مقام القراءة البصرية، ثمة مفاهيم ومصطلحات تسود الخطاب النقدي التشكيلي ويتم تداولها بلا تمحيص أو دقة، ومنها مفهوم الواقعية والأكاديمية والتحول الأسلوبي والمؤثرات الفاعلة في التجارب الفنية على مستوى الأجيال والأفراد، لكنني سأبدأ بالتنويه بأن إرث الفنان عموماً، هو سلسلة من تجاربه المتعاقبة وتحولاته وتجاوزه ليقينه من دون الانحباس في إطار مدرسي محدد. وسنجد في تاريخ الفن الكثير مما يعضد ذلك؛ فلا يمكن قراءة السيرة الفنية لأي رسام من دون رصد تغيرات وعيه المنعكس في رؤيته، الخاضعة بدورها لخلاصة تأثراته وتوصلاته وأفكاره. هكذا تتجاور تلك العناصر في الوضعية الشخصية – شخصية الفنان الأسلوبية المميزة له عن سواه– وتغدو حلقة متصلة تبدأ بالوعي فالرؤية ثم الإنجاز، تقطعها عمودياً الموهبة والتجربة والثقافة. هنا يمكن وضع المؤثرات المستلهَمة، سواء أكانت بصريات الواقع وتصورات التاريخ، أم المفاهيم الجمالية والمنجز الفني السابق. بهذا المعنى تكون كل مرحلة جزءاً من حيوية الفنان، ودليل عافية في سياق تجربته؛ لأنه يتأمل عالمه ويتمثل مفرداته، ثم يعيد تمثيلها بمختلف الأساليب، وهذا أمر يستوي فيه فنانو الأجيال المختلفة، باعتبار الفن تواصلاً وتكاملاً تحضر فيه مؤثرات التراث والفنون الشعبية، والآثار الفنية القديمة، والمنجز الحديث؛ فلكل منها أثره في خلق أو تكوين الرؤية والممارسة الفنية.

في قراء المنجز التشكيلي للفنان العراقي غالب المنصوري، يمكن تعقب القناعات أو الفرضيات النظرية السالفة، فقد دأب النقاد على التذكير بمرحلة تجاربه الواقعية أو التعبيرية، كما يحب هو أن يصفها، مذكراً بما كانت عليه تجارب فنانين عالميين كبار، تدرجوا في تمثيل النصوص البصرية، وتحرروا من الرؤية التعبيرية المباشرة، معزياً تحولات (بيكاسو) مثلاً لأثر آلة التصوير (الكاميرا) التي يرى المنصوري أنها زهّدت الفنان بالتمثيل الواقعي أو التعبيري على وجه الدقة، وقضت على الرؤية الفوتوغرافية في الرسم. فالفنان لم يعد معنياً بنسخ المبصَر أو نقله، وإظهار براعته في خلق نسخة فنية منه، برغم أني أرى ما يمكن تسميته إعادة إنتاج الماديات والمرئيات من خلال اللوحة. وبالعودة لبيكاسو نفسه؛ فإن النقاد ذكروا بأن لوحته عن الكرسي مثلاً، جعلت الكراسي بعدها شيئاً مختلفاً. لقد غدت لوحته مرجعاً ونسخة للواقع هي التكرار وليس العكس. وهذا يحصل في الأعمال التي يُسقَط فيها الشعور والإدراك والإحساس على الرؤية البصرية؛ فتغدو مفردات العمل الفني جمالياً ذات هوية مختلفة، يمكن معاينتها ظاهراتياً بكونها شيئاً مختلفاً عن نسخة الخارج.

تهب التعبيرية فسحة من تحقيق الذات، بعد أن كان الموضوع في الأعمال الكلاسيكية وحتى الواقعية هو المشيد. وعلى عكس ما في الانطباعية أو التأثرية من محاولة محاكاة الواقع بمساحات لونية أو ضوئية على السطوح التصويرية، والخروج إلى المنظر الخارجي لرصد انطباع الفنان وإسقاطه على الموضوع؛ فإن التيارات التعبيرية لا سيما التعبيرية التجريدية تقوم على هجر المحاكاة الخارجية

ثمة مفاهيم ومصطلحات تسود الخطاب النقدي التشكيلي لا بد من التمحيص والدقة في تناولها

لمصلحة تصورات الذات، وما تهب المخيلة من معادل للواقعة الحياتية أو النفسية. ويمكن رصد مزايا تلك الحركة بمعاينة أعمال بعض روادها في أمريكا حيث نشأت، كأعمال أرشيل غوركي وجاكسون بولوك، وكذلك التعديلات التالية لها في كثير من اللوحات التي وازنت بين الذات والموضوع، وأعطت للألوان والأشكال والخطوط ما تستحق من اهتمام، لإبراز الذات والتعبير عن الانفعال بالمرسوم، وتمثيله تجريدياً بمؤازرة الذاكرة والمخيلة، وهي تتحقق عند الفحص والمعاينة أو القراءة البصرية في أعمال السنوات الأخيرة، في تجربة الفنان غالب المنصوري. وإذا كانت الكاميرا قد أحدثت الثورة الجذرية على الواقعية الفوتوغرافية أو الرسم الأكاديمي الممتثل للضوابط المدرسية والبراعة الشخصية أو الحرفة؛ فإن البحث عن الذات وفي دهاليز النفس البشرية وما قدمته المدارس النفسية من كشوف، هي التي- في اعتقادي- أنجزت الانتقالة المهمة في النظر إلى الصلة بين الذات والموضوع، لا سيما في تنظيرات ومنجزات التعبيرية التجريدية. وفي مسار تجربة المنصوري، من الواقعية إلى التعبيرية التجريدية تكون المسافة الفاصلة في الوعي والرؤية والتطور الأسلوبي مترافقة مع تجدد الأدوات التعبيرية ذاتها، بدءاً من التسميات أو عناوين الأعمال والمعارض الشخصية، كعتبات لقراءة نصوصه البصرية، حتى المواد المستخدمة والتوزيع الكتلي للمفردات على السطح التصويري أو الإنشاء والتكوين الفني، وكذلك التناغم اللوني والاستثمار النفسي للأصباغ وانعكاساتها على المتلقي.

هنا تتغير المؤثرات أيضاً؛ فقد أتاحت المرحلة التعبيرية الأولى في مسار تجربة المنصوري، رؤية مؤثرات الانطباعية وأعمال أستاذه (فائق حسن) بشكل أكثر من سواه، وهي مرحلة ذات اهتمام حِرَفي تتغلب فيه الموهبة، وإبراز البراعة الشخصية، والالتحام بالموضوع مباشرة، والانهماك في تمثيله، مثال ذلك عمل المنصوري، عن النهروان أو مرحلة رسم الخيول التي تتحرك بحرية وحيوية وجمال، أما في المرحلة الروحية اللاحقة، والتي انتقل فيها الفنان إلى التعبيرية التجريدية، فيمكن ملاحظة اقترابه من روحانية وأطروحات الفنان شاكر حسن آل سعيد، والحروفية بشكل عام والرؤية التصوفية خاصة. وتمنحنا عناوين معارضه ولوحاته أحياناً، فرصة تصور منظوره الفكري للعمل الفني وموقعه كنص بين الموجودات المعروضة للعيان في هذا العالم. عناوين مثل: تهاويل لونية، والعالم فراغ كبير فيه نقطة، وسيمفونية التراب، وطلاسم، وصحراء الذاكرة، ومدن الطفولة، وسواها.. إنها تضع المتلقي لحظة المعاينة البصرية في جو روحي مؤطر بتلك المساحات اللونية المنعكسة عن إيقاع الروح وعنائها وجدلها مع العالم. تجارب كثيرة وثيمات أساسية لا بد من معاينتها أيضاً هي نصوص كبرى محايثة حياتياً لنصوصه التشكيلية: البحث عن الحرية، تجربة السجن وخطر الموت، الاغتراب والغربة.. وهي ذات أثر فاعل في اختيار مفردات اللوحة وإنجازها.

يكتب الفنان نوري الراوي، عن تجربة المنصوري، ما يمكن جعله مفتاحاً للحديث عن التحولات الأسلوبية ورصداً لمغزى الرسم لديه. يقول الراوي (تصبح الزاوية القائمة بين التمثيل والتعبير اكثر انفراجاً والمسافة أشدّ بعداً ذلك، لأن المساجلة بين الصورة والمثال لم تعد قائمة، وأن الرمز والصوت الإشاري هما كل ما يقرؤه المشاهد ويعقد الحوار معه. وهذا ما يشير الى تحوّل نوعي واضح يسجّله الفنان المنصوري، لمصلحة ما يمكن أن يحيل المرئي إلى اللا مرئي، ويجعل من الرسم فضاء روحياً تتناغم فيه المتشابهات وتتنافر الأضداد)، كان تشخيصه دقيقاً لتلك المسافة التي تحدثنا عنها، وهو ما أسماه (المساجلة بين الصورة والمثال) ثم التحول النوعي، وإحالة المرئيات التي كانت تتسيد لوحاته في المراحل الأولى من تجربته إلى كائنات أو وحدات لا مرئية. وهو الجانب الرؤيوي من تحولاته التي أوافق الفنان والناقد عاصم عبدالأمير، في وصفها بالجرأة مع النفس والبحث في جماليات الرسم، مختلفاً معه في وصف جماليات تلك الواقعية بالخادعة؛ فهي في ظني تتمثل الموضوع جمالياً وتنقل ما تراه انعكاساً فنياً له. ربما كان الواقع هو الخادع لكن جمالياته، كما توصل الفنانون، تظل مستقلة عنه لأنها نتاج صياغة الذات له وإعادة تمثيله بترميزه، ووضع شيفراته موضع التأويل والتذوق الفني المتقدم على الشيفرات الأيقونية؛ أي المكتفية بالعلامة الممثلة أو المساوية للشيء الخارجي المراد تصويره.

> **لا يمكن قراءة أي سيرة ذاتية لفنان من دون رصد تغيرات وعيه المنعكس في رؤيته**

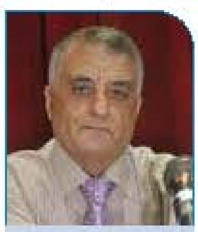
> **في تجربة غالب المنصوري يحاول إعادة إنتاج الماديات والمرئيات من خلال أعماله**

> **لقد أحدثت الكاميرا ثورة جذرية على الواقعية الفوتوغرافية أو الرسم الأكاديمي**



واقعية سحرية بخيوط دخانية

فيفيان جبور.. بين الرسم وطب العيون



أديب مخزوم

تجسد الفنانة التشكيلية والطبيبة فيفيان جبور مشاهد العازفات والكتب القديمة والوجوه والعناصر المختلفة بأداء واقعي لافت، يصل إلى حقائق الأشكال في ظلالها وألوانها وشاعريتها وأضوائها، ويتميز أسلوبها بنفحة شاعرية ورومانسية، تعززها الإشارات الموسيقية المنبعثة من السلم الموسيقي، مع كل الاهتمام بالصوغ الشكلي واللوني المنظم، والخاضع في أكثر الأحيان للمنطق الواقعي والرمزي.

تتميز أعمالها بنفحة شاعرية تعززها الإشارات الموسيقية الخاضعة للمنطق الواقعي والرمزي

هكذا تبدو لوحاتها السابقة والجديدة (قياسات كبيرة ومتوسطة وصغيرة، زيت على كانفاس)، زاخرة بمشاهدها الحميمية، حيث ترسم بمنطق عقلاني باحثة عن أناقة الشكل وإغراءات اللمسة المدروسة، وإيماءات التكوين، والتركيز على الإيقاع الموسيقي البصري، هو جزء أساسي في أعمالها، حيث نرى إشاراته ورموزه وعناصره تطل وبقوة في معظم لوحاتها.

وهذا يعني أنها تقوم بتجسيد حالات من المنظور الحامل مدى ومناخ الفضاء الواقعي الرحب، وتساعدها خبرتها التقنية على مضاعفة التأثير المشهدي، والإيقاعات اللونية الدخانية المتصاعدة (التي تعالج بها بعض عناصرها) هي موسيقا بصرية راقصة، وهي حركة إيقاعية تصاعدية تناغم بين اللمسة العفوية والتجسيد الواقعي، كأنها تقدم اللوحة المرسومة من الداخل والخارج معاً.

ولوحاتها تلاقي القبول من شريحة واسعة من الجمهور، ولهذا لا يمكن التنكر للعلاقة المتواصلة القائمة بين الناس في المجتمع العربي، لأن الصياغة الواقعية الماهرة والواثقة تجسد سمات العودة إلى الأصل، أي إلى الشكل الواضح والمفهوم.

وفي بعض لوحاتها، تجسد الكتب القديمة والمرأة والآلات والنوتات الموسيقية والشمعدان والشمعة المشتعلة، والكتل المتكونة من ذوبانها، والمحبرة وريشة الطائر، التي كانت تستخدم في كتابة المخطوطات القديمة وغيرها، وتركز لإظهار الدخان المتصاعد من الشمعة على سبيل المثال، على شكل سراب وجه أو حركة راقصة أو طير أو غير ذلك. وإذا نظرنا إلى طريقة معالجتها للموضوعات، نجدها تتجه في أحيان كثيرة لإطلاق الخيال، برغم اتجاهها في المقطع الواحد من اللوحة للوصول إلى نمنمة تفصيلية واعية وهادئة. وهكذا نستشف قدراتها التقنية والتأليفية، حين تطرح أمام أعيننا جمالية الأسلوب الواقعي والرمزي، الذي يعطي مشاهدها بعداً خيالياً أحياناً، في معالجتها لبعض العناصر بالخيوط الدخانية، الشيء الذي يضفي نفحة من الخيالية، متبعة تجليات الحركة الواقعية والرمزية في آن.

فيفيان جبور، طبيبة متخصصة في جراحة العيون، تقول إن اختصاصها الطبي، وعملها تحت المجهر، منحها قدرة على الصبر والجلد والتركيز لإظهار أدق درجات الدقة في الرسم الواقعي، ولقد بقيت فيفيان جبور، في إطار الرسم الواقعي، لأنها آمنت منذ البداية بالقدرة على الرسم أو على التجسيد، تماماً كما تؤمن بالتشكيل الحديث، الذي ينطلق من أجواء تبسيط العناصر وإظهارها من خلال خيوطها الدخانية. وهي لا تلغي الإشكال لتصل إلى وتيرة الالتباس بين المؤشرات المحلية ومعطيات الحداثة، وإنما ترسم لتحقق حالات المواءمة والموازنة بين الواقع والترميز.

هكذا يمكننا الاقتراب من عوالم لوحاتها، وتفهم معاني (الواقعية السحرية) المقروءة في مشاهدها، وفي ألوان عناصرها، ولوحاتها تتناسب مع طروحات أو نداءات العودة إلى الرسم الواقعي، على رغم إضفاء بعض الحركات العفوية في العناصر الدخانية، بمعنى أنها ترسم بدقة تفصيلية، وتضفي المزيد من العفوية على العناصر الرمزية.

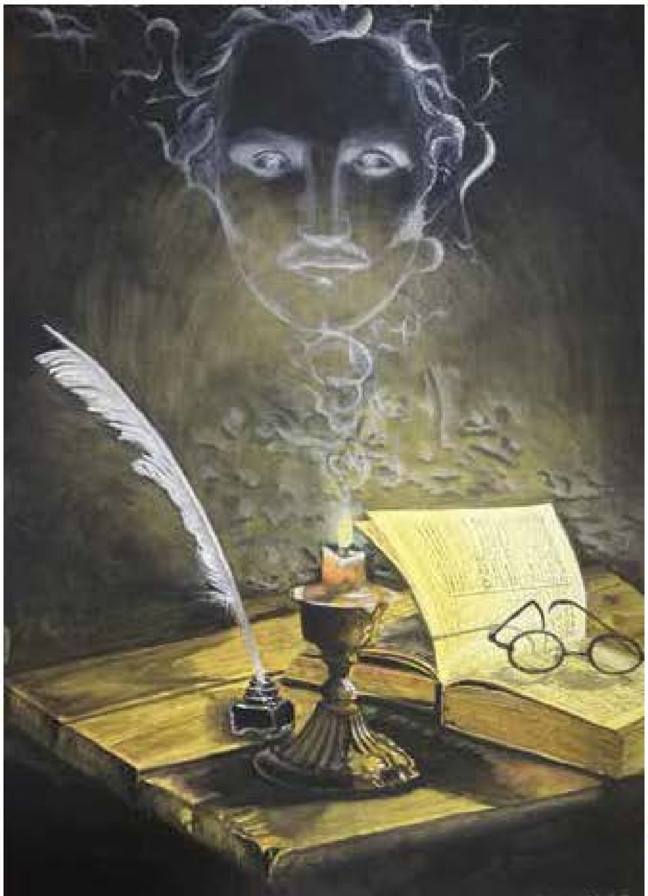
وهذا يعني أنها تبرز في لوحاتها تحولات تقنية، عبر تنقلها من عقلنة واقعية ضابطة إلى عفوية مشابهة بالبياض اللوني الدخاني، إلا أنها سرعان ما ترتد إلى لغة الوعي، حين تجسد بلغة تصويرية مفرطة في واقعيتها حركات إنسانية وعناصر من الطبيعة والكتب والبحر والقارب، وحركات نسائية متنوعة في وضعياتها وتعبيراتها. ومنذ أيام طفولتها الأولى، حين كانت في الثالثة من عمرها، شعرت، بشوق في أصابعها لرسم العناصر والأشكال

تلاقي لوحاتها القبول من شريحة واسعة من الجمهور لأنها تجسد من خلالها المرأة والكتب والآلات والمحبرة وريشة الطائر



إحدى لوحاتها





في لوحاتها موسيقا بصرية راقصة

المحيطة بها، ثم التحقت بمركز (صبحي شعيب) للفنون بمدينة حمص، ولقد شاركت بأكثر من عشرة معارض جماعية، في حمص وطرطوس ودمشق، وحالياً تحضّر لإقامة معرضها الفردي تحت عنوان: دخان راقص.

ولوحاتها تشير إلى تصميمها على التواصل، مع رغبتها في أن تبوح بهواجسها، بصدق وأمانة، زاهدة بكل شيء، من أجل مستقبلها الفني، وبذلك تريد أن تقول لنا إن الفن هو ضرورة حياتية، وليس مظهراً من مظاهر الترف الثقافي او الحضاري، وهذا دليل واضح على أنها فنانة تمتلك حساسية بصرية وروحية قبل أي شيء آخر.

وموضوع العازفات والآلات الموسيقية هو نقطة الارتكاز الأساسية في تجربتها، تعمل من خلاله للوصول إلى خصوصية عبر مناخات لونية متعددة أو متنوعة، وهي تتجه إلى المباشرة في تقديم المشهد الواقعي، وتذهب أحياناً أخرى إلى بعض الاتجاهات الخيالية، مروراً بمحاولتها إضفاء بعض اللمسات الرومانسية على أجواء بعض لوحاتها.

وأكثر ما نرى في عناصرها الإنسانية المرسومة بصياغة واقعية دقيقة، هو اهتمامها المنصب على إبراز عناصر التناسب والتناسق والإتقان، وتشدنا اللوحة ليس بموضوعها الصارم والدقيق، الذي يحقق عناصر الواقعية السحرية فحسب، وإنما بمعالجتها التقنية الحديثة، التي تحقق منتهى عملية إعطاء الكتب والمجلدات القديمة بعداً زمنياً يوحي بالتعتيق والقدم.

هكذا أظهرت (فيفيان) قدرة لافتة في صياغة التفاصيل الصغيرة والدقيقة التي أحبتها، وأرادت البقاء في إطارها، تلك التي تحقق مرتكزات الفن الجماهيري، فالرسم الذي تمارسه يرتكز على تقنية الرسم الواقعي، لجهة التعمق بصياغة تشكيلات رصينة وعقلانية، بكل التحديدات والتفاصيل الصغيرة والدقيقة، أي بصورة بعيدة كل البعد عن منهج الاختصار والتبسيط والتحوير، الذي نجده في عناصرها الدخانية.

وتجاربها في الرسم الزيتي، التي كرست لها مزيداً من الوقت والصبر والجلد الطويل، تشكل الدافع الأول لإيجاد الركائز البديلة في انطلاقتها الجديدة، والوصول إلى لوحة فنية

عملها كطبيبة أسهم في منحها قدرة على الصبر والتركيز لإظهار أدق التفاصيل في لوحاتها

لها علاقة متينة مع المناخ الذاتي والحداثة التشكيلية، وتحقيق مواصفات العمل الفني، المميز بحيويته وحركته التعبيرية الحديثة والمعاصرة. فالفن الواقعي لا يتجدد إلا عبر الممارسة المستمرة، ومن خلال البحث عن صياغة جديدة، والاتجاه دائماً نحو المزيد من الاستقلالية والأسلوبية وإضفاء الحرية والابتكار والرؤى المستقبلية، وهذا ما نجده في لوحاتها الحاملة بصمة أسلوبية مميزة وخاصة. وأعمال فيفيان جبور، تفرض على المشاهدين نوعاً من الواقعية الشديدة الوضوح والبروز، وهذه الحقيقة نلمسها حين نتأمل الكتب والمخطوطات، التي تجسدها وتمنحها ألوانها الحقيقية، التي تبدو قادمة من عمق الأزمنة، والتحدي يكمن في محاولة رسم هذه المشاهد والعناصر بواقعيتها السحرية أو القصوى التي تميزت بها.

والعلاقة بين التشكيل والموسيقا البصرية تتعزز في لوحاتها، لا سيما أنها تجعل النوتة الموسيقية تشغل مساحات في بعض لوحاتها، وهكذا تصبح موسيقا اللوحة حقيقية مثلما هي افتراضية في الدلالات اللونية والخطية. فالدمج ما بين الإيقاع السمعي والبصري، وتداخل العناصر بدقة متناهية، ثم التحول لإظهار العلاقة المتبادلة والمتداخلة بينهما، وما إلى ذلك من إيقاعات تشكيلية متنوعة، توصلنا في نهاية المطاف إلى تنويعات النغم الموسيقي البصري وتبدلاته الإيقاعية.

وهكذا أصبحت قادرة على توأمة الفن الموسيقي بالفن التشكيلي، من خلال كتابة فصول تكوينات عناصرها البصرية، أو ما يسمى بالإحساس الروحي في صياغة إيقاعات اللون والخط، والتي تتوالد منها مؤشرات الإحساس بالموسيقا البصرية. كل ذلك يسمح ببروز إيقاع موسيقي خاص، لدلالة اللون في مساحة اللوحة، ولا يمكن في هذا المجال وصف أو تحديد تموجات الحركة اللونية، لأنها مرتبطة باحتمالات لا متناهية على مستوى توليد الإيقاعات الموسيقية البصرية، وتحددها فروقات مرهفة شديدة الحساسية، تساهم فيها تضاريس المادة اللونية، ولمسات الفرشاة ومداها الفيزيائي الطبيعي، وتنوع الدرجات اللونية وتوضع الطبقات وغير ذلك من المؤثرات البصرية اللا متناهية. فكل لمسة أو حركة لونية تصبح مصدراً من المصادر الأساسية للحركة اللحنية في موسيقا اللوحة، وبمعنى أدق تصبح اللوحة نوتة موسيقية للمقطوعة المرافقة بحيث يمكن الإحساس بها عن طريق العين، فالمؤثرات البصرية، التي تكوّن موسيقا اللوحة يمكن قراءتها على أساس تنويعات النغم الموسيقي الافتراضي المرافق للرسم. ولوحاتها، بناءً على هذا، تبدو كصفحات من نوتات موسيقية ملونة لسوناتات أو سيمفونيات أو مقطوعات مشابهة، كتداعيات أو رغبات أو ذكريات، حاضرة في سياق التأليف والتلوين التشكيلي، الذي يوحي بالموسيقا. وحين نستعرض ذلك يكون في حسابنا أن موسيقا اللوحة يمكن أن تكون صادرة عن لوحة تجريدية، عبر حركات وإيقاعات ألوانها وخطوطها، فكيف أن تعزز ذلك بوجود نوتة موسيقية في اللوحة، كما هو الحال في بعض لوحاتها؟!

تبوح بهواجسها بصدق وأمانة لأنها تعتبر الفن ضرورة حياتية



في لحظة التجلي مع الرسم



نبيل شمس

حكاية مخرج مع الفن

أحببت أن أروي لكم قصتي مع الفن منذ الطفولة حتى ما بعد التقاعد! فقد نشأت وترعرعت في حي الأمين أحد أحياء دمشق القديمة داخل سور دمشق، في منزل عربي مؤلف من طابقين، غرف النوم في الأعلى، وحيث أرض الديار والبحرة وشجرة اليوسف أفندي ودالية العنب المزروعة في أرض الديار، لتتسلق وتفرد أذرعها على السطح، ولتطعمنا عنباً خالياً من بذره، وكان هذا بحد ذاته محض دهشة لنا كأطفال.

في ذلك الوقت، بداية الستينيات، كوفئ والدي، رحمه الله، على تأسيسه مع اثنين من أصدقائه مؤسسة السينما، فكان أول مدير مالي لهذه المؤسسة بحكم دراسته للتجارة والمحاسبة. أما صديقاه الآخران، فهما المخرج صلاح الدهني، والناقد رفيق الصبان، رحمهما الله، ليشكلا مع والدي اللبنة الأولى لإنشاء المؤسسة العامة للسينما.

وأعتقد أنه هنا بدأت البذرة الأولى في حب الفن لدي، وكان عمري سبع سنوات تقريباً، ففي الإجازة الصيفية، ولكي تتخلص والدتي رحمها الله من شقاوتي، كانت تطلب من والدي أن يأخذني معه إلى العمل في مؤسسة السينما، ولو عرفا ما سوف يحدث بعدها بعدة سنوات لامتنعا عن ذلك، وفي المؤسسة تعرفت في أقبيتها إلى غرف المونتاج السينمائي وكيف يطبع الفيلم في هذه الغرف المظلمة، لأذهب بعدها لحضور الحفل الصباحي في سينما (الكندي) حديثة الإنشاء.. ومن هنا بدأت بالتعرف إلى درر السينما الإيطالية والفرنسية، كون الأفلام الأمريكية ممنوعة من الاستيراد والعرض. وفي مكتب والدي شاهدت مخرجين كباراً، مثل: نبيل المالح وخالد حمادة، وبالطبع صلاح الدهني، ومن الممثلين: غوار الطوشة أي دريد لحام، وكنت أطير من الفرح حين أعود للمنزل وأخبر إخوتي عن أني قابلت غوار.. وكنت مدمناً على الذهاب إلى السينما لأشاهد أفلام هرقل وماشيستي وأفلام الكاوبوي لكلينت إيستوود وجوليانو جيما.

> نشأت وترعرعت في بيئة فنية فوالدي أسهم في إنشاء مؤسسة السينما مع صلاح الدهني ورفيق الصبان

وبدأت أحفظ أسماء الممثلين والممثلات: فرانكو نيرو، تشارلز برونسون، بريجيت باردو، صوفيا لورين، كلوديا كاردينالي، وغيرهم كثير.. وأصبحت دار السينما هي عالمي الخاص، الذي أهرب إليه مستمتعاً بعتمته عندما يظهر الضوء على الشاشة الفضية الكبيرة.

كبرت وحصلت على الثانوية العامة، وعندما سألني والدي عن رغبتي في أي فرع سأدرس، أجبته بكل ثقة: أريد أن أدرس السينما، وتحديداً الإخراج السينمائي، وكانت

دهشتي بالغة من ردة فعله، عندما رفض رفضاً شديداً دراستي لهذا الفرع وعدم تصديقي لذلك، فهو العاشق للفن والمؤسس لمؤسسة السينما فكيف يرفض أن يدرس ابنه السينما؟! وكانت حجته أن الفن لا يطعم خبزاً، وأدركت فيما بعد أن كلامه صحيح.. وحسب العلامات، فقد كان بالإمكان دخول كلية الزراعة، وهكذا كان. وبعد أن قضيت السنة الأولى بكلية الزراعة بعدم اقتناع للدراسة في هذا الفرع، جاءت النتيجة برسوبي بكافة المواد.. وهنا عدت لأسطوانتي القديمة (دراسة السينما)، وأمام إصراري وافق والدي على مضض وسافرت إلى القاهرة، والطريف بالأمر وأثناء دراستي بمعهد السينما، قام والدي بإنتاج فيلم سينمائي بعنوان (حسناء وأربع عيون).

ومضت أجمل أيام العمر بالدراسة بالمعهد العالي للسينما في القاهرة، وكان التخرج عام (١٩٧٩)، ووسط إصرار والدتي على البقاء في القاهرة وممارسة الفن هناك لأن الفرص أوسع باعتبار أن القاهرة هي هوليوود الشرق، لكنني رفضت بشدة مفضلاً العودة إلى الوطن.. وكحال الخريجين الجدد في أي فرع، واجهت مشكلة ندرة فرص العمل لأن لا أحد يعرفني، وطرقت باب مؤسسة السينما للتوظف باعتبار كان والدي من مؤسسيها، لكني لم أوفق بالعمل فيها برغم معرفة أغلب المسؤولين عن دور والدي في إنشاء هذه المؤسسة، وعندما كنت أخبر والدي بما حصل كان يهز رأسه مبتسماً وهو يعلم كثيراً عن قلة الوفاء.

وفي يوم من الأيام بعد تخرجي بأربعة أشهر، جاءني والدي بقصاصة من جريدة عليها إعلان طلب مخرجين للعمل في السعودية بجامعة الرياض بصفة مخرج سينمائي، تقدمت لهذه الوظيفة فقُبلت، وبعد أسبوع كنت في الرياض، وبدأت رحلة الحياة العملية وكُلفت بإخراج فيلم سينمائي تسجيلي عن سلسلة جبال طويق، وكنت مستمتعاً جداً أثناء إنجاز العمل. وبعد عامين من العمل في كلية التربية قسم الوسائل التعليمية، أحسست بالملل وبأنني يجب أن أغير العمل، فجاءتني تأشيرة زيارة إلى دولة الإمارات، وبعد ثلاثة أشهر كنت موظفاً في تلفزيون دبي وأنجزت الكثير من البرامج التلفزيونية، ولدى إنشاء نادي الفيلم في الشارقة ومن ثم انتقاله إلى دبي، كنت عنصراً فعالاً في هذا النادي، فالسينما هي حياتي.. وبعد سبع سنوات من العمل في التلفزيون، قررت العودة مرة أخرى إلى الوطن.

ومرة أخرى واجهت مشكلة العمل، وبقيت على هذه الحال سنة ونصف السنة بلا عمل، إلى أن جاءت الفرصة أخيراً في إخراج فيلم تلفزيوني بعنوان (المتقاعد)، ثم فرصة عمل أخرى مع الفنان دريد لحام في فيلم (الكفرون)، ثم أخرجت فيلمي الروائي الأول (امرأة في الهاوية). وفي عام (١٩٩٢) عُينت في التلفزيون السوري وبقيت فيه حتى التقاعد، وفي التلفزيون السوري مديرية الإنتاج التلفزيوني، داومت على الإخراج بين القطاع العام والخاص، ففي عام (١٩٩٦) أخرجت للتلفزيون فيلم (الوصية) الذي فاز بالجائزة الذهبية في مهرجان القاهرة، وطرت فرحاً وصرت أصرخ كالمجانين حين شاهدت خبر حصولي على الجائزة من التلفزيون، وهنا اعتقدت أن أموري ستتحسن في التلفزيون، لكن لا شيء تغير، فالأمور بقيت سيئة كما كانت.. وسمع بهذه الجائزة المنتج المرحوم تحسين القوادري فأسند إلي إخراج مسلسل (يوميات أبو عنتر) الذي نال الجائزة البرونزية في مهرجان القاهرة في العام التالي، ومن هنا بدأت صداقتي مع الراحل ناجي جبر (أبو عنتر).

الآن أجلس وحيداً في المنزل، بعد أن اعتزلت الإخراج إثر تقاعدي من التلفزيون لأسباب صحية، وعلى «الماسنجر» يأتيني كثير من الشباب يريدون أخذ رأيي في نص كتبوه، أو يطلبون فرصة عمل معي كممثلين، ولكني أعتذر، كما يطلب مشورتي الكثير من الشباب برغبتهم دراسة الإخراج فلا أعرف ما أجيب.. هل أشجعهم أم لا؟!

تركت كلية الزراعة والتحقت بالمعهد العالي للسينما في القاهرة لتحقيق حلم حياتي

عملت بعد تخرجي في السعودية والإمارات وسوريا في السينما والدراما التلفزيونية

بعد هذا المشوار الفني المضني وكل الإشكاليات والعقبات التي واجهتني لا أجد ما أنصح به الشباب ليخطوا على دربي

من رواد المسرح المصري

عزيز عيد.. المسرح أساس فن التمثيل



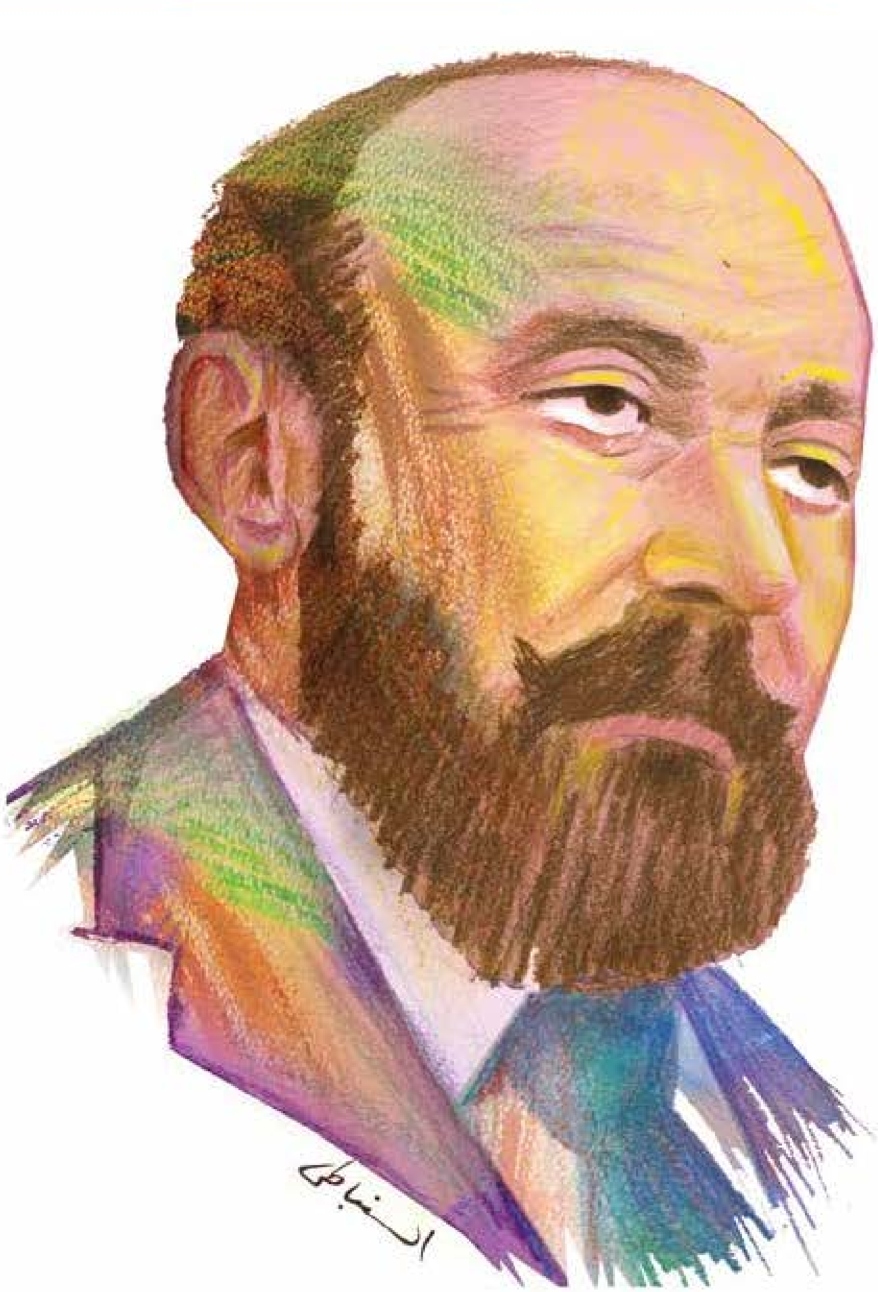
وليد رمضان

يدين المسرح المصري بالفضل للفنان والمخرج المسرحي القدير عزيز عيد، الرائد الأول في الحركة المسرحية المصرية، بل إن هناك عمالقة المسرح من يدين لهذا العملاق المسرحي، نذكر منهم، يوسف وهبي ونجيب الريحاني وفاطمة رشدي وروز اليوسف ودولت أبيض ومحمود المليجي، وغيرهم.. ويحسب لعزيز عيد (أبو المسرح) وصانع النجوم الذي عاش للمسرح، أن استطاع خلال مسيرته الحافلة إرساء دعائم المسرح المصري.

ولد عزيز عيد في الأول من مارس عام (١٨٨٤) في محافظة كفر الشيخ احدى المحافظات المصرية لأسرة من أصول لبنانية.. درس في المدارس الفرنسية حتى أجاد اللغة، واستكمل دراسته بعد ذلك في لبنان حتى حصل على الشهادة الجامعية، ثم درس المسرح نظرياً عن طريق قراءة الكتب المسرحية باللغة الفرنسية، وشارك مع بعض الفرق المسرحية الفرنسية التي كانت تقدم عروضها في دار الأوبرا المصرية، فتعرف إلى جميع أسرار التمثيل والإخراج من كبار فناني فرنسا.

التقى عزيز عيد مع يوسف وهبي خلال عملهما في بنك التسليف الزراعي، وقد جمع بينهما حب التمثيل، فعمل عزيز في الفرق الأوروبية والشامية التي حضرت إلى مصر، مثل فرقة إسكندر فرح وفرقة سليمان الحداد وفرقة القرداحي، وفي عام (١٩٠٧) أنشأ عزيز عيد فرقة مسرحية باسمه، وقدم مسرحية جورج فيدو (خللي بالك من إيميلي)، وفي هذه المسرحية قدم عزيز عيد صديقه (الريحاني) في أول أدواره الكوميدية ليكون مفاجأة للريحاني نفسه، الذي كان رافضاً تقمص الدور بسبب عشقه للدراما والأدوار الجادة.

تنقل عزيز عيد بين عدد من الفرق المسرحية ممثلاً ومخرجاً ومترجماً ومؤلفاً ومنتجاً، فعمل مع سلامة حجازي وجورج أبيض وعبدالله عكاشة وفرقة رمسيس لصاحبها يوسف وهبي،




يوسف وهبي


نجيب الريحاني


استيفان روستي

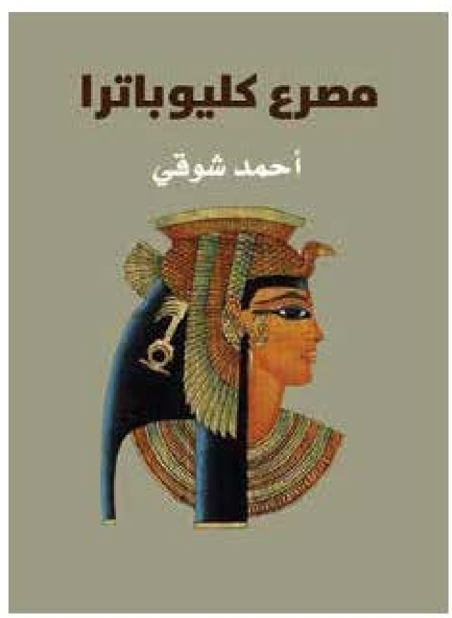

حسين رياض


محمود المليجي

وفرقة شركة التمثيل العربي، وفرقة أمين صدقي (الكوميدي العربي) وفرقة فاطمة رشدي، وغيرها.. فكان أول رائد يضع للمسرح المصري معايير إخراجية لم تكن معروفة من قبل، وكان حريصاً على أن يكون للمسرح احترامه وقدسيته ومكانته ورسالته في نشر الوعي والانتماء للوطن والمثل العليا والأخلاق النبيلة، وهو بحق رجل المسرح الأول الذي لم ينظر إلى الفن نظرة مادية، وكان يقول: (إنني لا أستطيع أن أجعل من الرصاص ذهباً، ولكنني أستطيع أن أكتشف الذهب وأن أجعله لامعاً خلاباً).

كان عزيز عيد ممثلاً كوميدياً من الطراز الأول، إذا وقف على المسرح قام بمساعدة الممثلين الذين يلعبون أدوارهم أمامه، ذلك أن قدمه راسخة جداً على المسرح، وكان يقول عن نفسه إنه مخرج أولاً. أما الممثلة القديرة روز اليوسف؛ فتقول عنه: (لا أعرف فناناً مصرياً ضحى من أجل الفن وتشبث بمبادئه الفنية في حياته الخاصة، بل وفي علاقاته بالناس، فناناً حتى أطراف أصابعه، مثل عزيز، يرضى بالفقر وبالجوع وبأي شيء، إلا أن يخرج رواية تمثيلية واحدة بطريقة لا يرضى عنها، فإذا أخذ في إخراج رواية دقق في اختيار الممثلين تدقيقاً بالغاً.. لا يعطي أصغر دور فيها لممثل لا يؤمن بكفاءته).

يعود لعزيز عيد الفضل في اكتشاف ومساعدة عدد من الممثلين العباقرة في هذا الفن، نذكر منهم: عميد المسرح العربي يوسف



وهبي، الذي كان يلقي بعض المنولوجات في الحفلات المدرسية والخيرية، فأخذ يدربه على أسلوب الأداء المسرحي والسيطرة على مخارج الألفاظ، إلى جانب الإخراج المسرحي، واكتشف أيضاً الفنانة دولت أبيض قبل زواجها بجورج أبيض وضمها إلى فرقته وكانت تحمل اسم (دولت القصبجي) وكان وراء نبوغ روز اليوسف فنانة المسرح، حيث كان يشتري لها الكتب لتقرأ ويعلمها اللغة الفرنسية وفنون الإلقاء. أما نجيب الريحاني؛ فقد تعلم من عزيز عيد تكنيك التمثيل على المسرح وفن الإخراج وكان وراء اتجاه الريحاني للكوميديا، ويرجع لعزيز عيد الفضل في مولد موهبة نجمة المسرح والسينما فاطمة رشدي التي تزوجها عزيز عيد بعد أن أشهر إسلامه وأصبح اسمه (محمد المهدي) وأنجب ابنة واحدة (عزيزة) فنانة تشكيلية، واكتشف أيضاً محمود المليجي الفنان القدير عندما تنبأ له بمستقبل باهر بعد أن شاهده على خشبة المسرح بمدرسة الخديوية الثانوية، وكان عيد مشرفاً على المسرح المدرسي.

يرجع الفضل لعزيز عيد في تقديم الأوبريت الشهيرة (العشرة الطيبة) التي قام

قدم فن الأوبريت إلى جانب أشهر مسرحياته ومنها (العشرة الطيبة) و(مصرع كليوباترا) و(المجنون) وبعض الأعمال المترجمة

ساعد كبار نجوم المسرح المصري أمثال يوسف وهبي ومحمود المليجي ونجيب الريحاني



بيطولتها زكي مراد وبرلنتي للغناء، ومختار عثمان واستيفان روستي وحسين رياض وروز اليوسف، من تأليف محمد تيمور وأزجال بديع خيري وألحان سيد درويش الذي كان في بداية حياته الفنية مع محمود رضا الذي كان يحفظ الألحان ويلتقطها، وفي اليوم التالي يقوم بتحفيظها للممثلين بحضور سيد درويش.

لم يحقق عزيز عيد ثروة طائلة من وراء عمله بالفن مثل العديد من الفنانين، لكنه يظل من أكثر المبدعين تحقيقاً للنجاح الفني والتزاماً بالمعايير الفنية، فقد حقق الريحاني نجاحاً باهراً وثروة طائلة من وراء تقمصه شخصية (كشكش بيه) التي ابتدعها عزيز عيد في رواية (القرية الحمراء)، وكان الريحاني يكسب الكثير من ورائها وعزيز عيد يرفض العمل مع الريحاني نظير راتب كبير برغم إفلاسه وجوعه، فقد كان يحصل على راتب كبير (٣٠ جنيهاً) من عمله بالبنك الزراعي، لكنه كان يدفع جزءاً منه لمساعدة بعض أهله، فكان قبل الزواج بفاطمة رشدي بلا أسرة أو منزل، وكان بيته هو المسرح عندما يغلق


سيد درويش

أبوابه ينام خلف الكواليس بين الديكورات وملابس الممثلين الذين كانوا منذ لحظات يتحركون بأوامره وتعليماته.

قالت عنه زوجته فاطمة رشدي في مذكراتها: (إلى الذي جعل مني شيئاً وكنت لا شيء ورفعني إلى القمة.. إلى الذي جعل العالم يتحدث عني كما يتحدث عن الأساطير.. إلى أستاذي عزيز عيد). ظهر عزيز عيد على شاشة السينما لمرة واحدة في فيلم (إلى الأبد) في دور سائق حنطور ورفض بعدها تكرار التجربة السينمائية، حيث كان يرى أن المسرح هو أساس فن التمثيل، لأن هناك علاقة تربط بين الممثل والمشاهد لم يشعر بها في السينما.

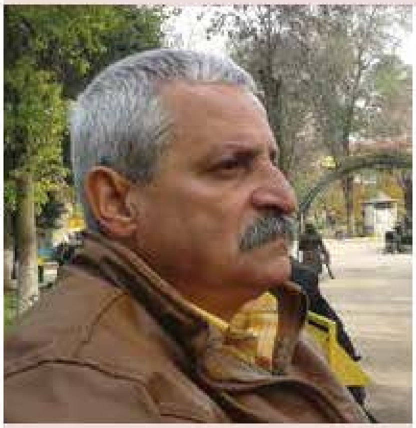
قدم عزيز عيد العديد من الروايات المسرحية الراقية، مثل: (العشرة الطيبة- القرية الحمراء- المجنون- مصرع كليوباترا- الشعلة المقدسة- العاصفة- الملك لير- الجريمة والعقاب) وغيرها من الأعمال المترجمة والمصرية.. وكان عزيز عيد وراء نجاح عدد من الفرق المسرحية، فقد استعان به يوسف وهبي عام (١٩٢٣) لإخراج أعمال فرقة رمسيس التي أسسها وهبي، ثم توالت الأعمال الناجحة في بداية مشوار يوسف وهبي.

حقق أيضاً مع فرقة فاطمة رشدي عدداً من الروايات الناجحة التي عرضت في معظم الدول العربية. انضم إلى الفرقة القومية وقدم لها مسرحيات ناجحة أثبت من خلالها براعته وعبقريته المسرحية التي سبقت عصرها، حيث يعود له الفضل في نهضة المسرح المصري، فكان بحق (أبو المسرح المصري) الذي أفنى عمره من أجله.


عزيز عيد

يحسب له أنه أبو المسرح المصري وصانع النجوم ومن أسس دعائم فن المسرح

حرص من خلال جل أعماله على أن يكون للمسرح احترامه ومكانته ورسالته الوطنية والأخلاقية



أنور محمد

سامي عبدالحميد:

المسرح لا يسكّن الألم بل يفجّر الأسئلة

يُعدّ الكاتب والممثل والمخرج المسرحي سامي عبدالحميد (١٩٢٨-٢٠١٩)، مع يوسف العاني وإبراهيم جلال وحقي الشبلي وقاسم محمد، ممّن حولوا المسرح العراقي من فرجةٍ تجارية إلى فرجةٍ ثقافية، تقوم على جدلية النقض، ذات القوّة المبدعة للصيرورة، لا تقليد ولا مماثلة، بل إبداع وإبداع. ولعلّ سامي عبدالحميد من المسرحيين العرب الذين أبدعوا ولم يتخذوا من الأساطير مادةً لأعمالهم إعداداً وإخراجاً، مع أنّ الأساطير تشاركنا أو تتشارك معنا الحياة كونها كائنات غير قابلة للموت، ذلك ليستقي من الواقع العراقي ومآسيه الكربلائية تراجيدياه ويسحب منه الخير، خير وجهه الدلالي والعقلي.

في العقد التاسع من العمر يصعد إلى خشبة المسرح يمثّل (غربة)، فترى مشاعره المسرحية في تفتّح استوائي، وهو يحوّل بوصلتها نحو أبطاله المشردين المهجّرين من ويلات الحروب، فترى فزعهم وتشنجهم المزبد وهو يقوّي تماسكهم بالوطن، وهو يوقد لهم النواة النارية للحب. فالوطن أولاً برغم كل هذا العماء والفوضى. سامي وهو يخرج، وهو يمثّل، يفرجينا ارتجاله العبقري في التمثيل، فالتمثيل حدس واستشعار معرفي يكشف عن الروح الحيّة للناس، فيبعث فيها الحماس للحياة، فالشرّ المتمثّل في الوحش، الغول، مصّاص الدماء، يفرجينا سامي عبدالحميد طبيعته الفظّة وهو يستبدل بالحقيقة صوراً عنها، كأنّه ليس أبا المآسي والأحزان والويلات والموت في البحار والأنهار، أو قنصاً. سامي في أعماله عموماً، ممثلاً ومخرجاً، يفرجينا الشرّ وأفعاله التي يحجبها الحاجب فيثير مشاعرنا لننقم؛ فالموت حامل للميلاد فلا نقع في جبرية المعتقد، لأنّه لا أحد في الكون من سدنة الشر يجهل بواعث فعله/ مآسيه، وأسبابها التي تكورث العالم؛ إنّه الشرّ الذي يعي جريمته.

وسامي عبدالحميد في مسرحه سيردّ ويؤكّد أنّ سبب الكوارث والفواجع يعود إلى المصادفة أو الخطأ (المسرح اليوناني يأخذ بهما)، أو قد يكون القضاء والقدر، أو أنّ هناك سبباً غامضاً! ففي مسرحية (غربة) التي تتمحور حكايتها وأحداثها حول: (الموت غربة داخل الوطن، والغربة موت خارج الوطن). نرى الشرّ ينتشر في فضاء الخشبة، ونراه وهو يسرد (رؤاه)؛ أنّ العربي يمارس القسوة على العربي من أجل القسوة. ولو دقّقنا في بنية الحكاية في المسرحية، لوجدنا أنّ سامي عبدالحميد وقد انفعل بدوره وهو يمثّل، صار يفرجينا أنّ الإنسان وحده الكائن الوحيد الأوحد عندما يستفرد بالسلطة مهما كان حجمها ولونها ووزنها، فإنّما يعذّب أخاه الإنسان من أجل التعذيب، وهذه لا تفعلها الحيوانات؛ إنّها الإرادة الشريرة. أين الأنا- إنية الإنسانية المفكّرة؟ أليس ما يحدث وهنا في المسرح، وفي معظم المسرحيات التي شارك فيها كاتباً أو ممثلاً أو مخرجاً، نرى هذه الرؤية المحزنة وهو يجسّدها وكأنّه ينبع منها الألم العظيم، وكأنّه يريد أن يذهب إلى الحزن والألم اللذين هما رؤيا جلجامشية ومن ثمّ هاملتية؟

هي لحظة معاناة، لكنّها عند سامي مستمرة. التقيته مراراً في مهرجاناتٍ عربية وحكينا حول (الألم)؛ اعتبرها تجربة، اعتبرها حضوراً/ وجوداً باتجاه اللاوجود. ولكنّه الألم؛ كيف نخرج منه، أو يخرج منّا وهو مخزّن في أعماقنا بكمياتٍ كبيرة مهما صرفنا منها وصرفنا لا تنفذ؟ هل هو الذهاب إلى العدم المحض؛ إلى الموت؟ طيّب؛ نحن نعيش الموت قبل أنْ تجتاح أمريكا العراق وبعدما اجتاحته. عدم، وعدم مستتر لا حضور ولا وجود. ماذا يفعل المسرح؟ يفعل ما نفعله بين الولادة والموت.. حضور وحضور، وجود. فالعدم يعني الموت وهو جبر اللاحريّة. وهذا ما يصرّ على طرحه في مسرحياته محقّقاً (الديمومة)؛ وهي جبر وقتي لا بدّ منه، لأنّها فسحة الأمل في المسرح. ففي (عابدات باخوس) ليوريبيدس، الألم حاضر، ولكن في ديمومة، فثمّة أمل لأمّةٍ مفكّرةٍ واعية تخلق حريتها، فمنذ بدء الخليقة راهن الإنسان على حريته، وذهب نحوها فيحقّقها حسياً وعقلياً؛ والعقل من يضبط الحسّ في الروح التي تحرّك أفعال الجسد، إن كان في الشوارع والأسواق وغرف المعيشة والنوم، أو على المسرح.

وسامي عبدالحميد في مسرحياته: (هاملت عربياً، المفتاح، تموز يقرع الناقوس، بيت برناردا ألبا، ثورة الزنج، إلى إشعار آخر، عطيل في المطبخ، غربة)، أو مسرحية أيام الجنون والعسل، عن قصف مشفى الشماعية، مشفى الأمراض العقلية والنفسية في بغداد عام (١٩٩١) وقتل فيه العديد من المرضى، وغيرها.. يقوم بتفجير مشاعر الروح المحتدمة والكامنة في أعماق الإنسان، أكانت رغبة متوحّشة مدمّرة، أم كانت إرادة خيّرة، فالآن وقت الشجاعة، والإنسان وحده من بين المخلوقات من يستدعي الحريّة، فالمسرح يثير، يفجّر الأسئلة وليس يسكّن الألم، ومن يعاديه يعادي العقل وينّد الفكر.

> **نجح في أعماله بأن يفرجينا الشر وأفعاله في الإنسان**

جسر التواصل بين الفنانين والأدب العربي

«ساقية الصاوي» تحظى بصيت ثقافي



هنا عادل

باتت حاجة الشارع الثقافي المصري والعربي إلى تفعيل أماكن لملتقى الأدباء والمثقفين، تواصلاً مع العديد من الصالونات الأدبية على مدار تاريخ الثقافة المصرية، منها صالون العقاد وصالون مي زيادة وصالون الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي، وغيرها الكثير من ملتقيات المثقفين.



علشت مصر في مطلع القرن التاسع عشر رواجاً ثقافياً وفكرياً، حين شهدت ولادة جيل كامل من المفكرين والمبدعين، الذين حملوا عبء التنوير، وظلت معاركهم الثقافية منبعاً لكثير من القضايا.

وتعتبر ساقية عبدالمنعم الصاوي، أو المعروفة أدبياً بـ(ساقية الصاوي) من أبرز الملتقيات الأدبية والفنية في عصرنا الحديث، وهي امتداد لكل الصالونات الأدبية التي ذكرناها من قبل، والتي تمد جسور تاريخ أدباء السبعينيات بشعراء ومثقفي الألفية الثانية.

على محور (٢٦) يوليو بمنطقة الزمالك بالقاهرة، الحي الراقي الذي تتخله الأشجار من جميع الجهات، على ضفاف النيل بأسفل الكوبري، تقع ساقية عبدالمنعم الصاوي الملتقى الثقافي والأدبي للشعراء، وأول الصالونات

شعار الساقية (لا تفريق في المعاملة بين الجمهور والفنانين والعاملين) الجميع سيان

الحديثة للمؤسسات الثقافية في مصر.

كراسي متراصة بجانب بعضها بعضاً، وقاعات مغطاة تحتشد آلاف الشباب وكبار السن، كل مجموعة تجلس بجانب بعضها، لا صوت يعلو فوق صوت بيوت الشعر، والغزل، والمدح.. تتخللها نغمات الموسيقار الكبير عمر خيرت، وبمجرد دخولك المكان تعود بك أجواؤه إلى أعوام السبعينيات، وأشعار سيد حجاب وكلمات عبدالرحمن الأبنودي الرنانة التي نرددها حتى الآن.

وتستضيف الساقية شعراء العامية والأدباء من جميع أنحاء الوطن العربي، كما تنظم ندوات تثقيفية يحضرها الكثير من الشباب. أسسها المهندس محمد عبدالمنعم الصاوي عام (٢٠٠٣)، وهو نجل الأديب الراحل عبدالمنعم الصاوي، وخلال السنوات الماضية أصبحت صرحاً ثقافياً كبيراً وذاع صيتها في البلدان العربية والأجنبية، فأصبحوا يضعونه على قائمة مزاراتهم، ويرجع اسم (ساقية الصاوي) إلى الشيء الذي يسقي الفكر والثقافة لكل من يجول بالمكان.

يتمتع المكان بالطابع الكلاسيكي اللافت للنظر بمجرد دخول المكان، فهنا تجد مصر منذ سنوات عديدة، وترديد أقوال المثقفين والأدباء من أمثال نجيب محفوظ ويوسف إدريس وأمل دنقل وأحمد فؤاد نجم والخال عبدالرحمن الأبنودي. ومع التجمع الثقافي الكبير الذي يجعلك تستعيد أقوالهم، ويظل الصوت الصاخب في المكان (قول للزمان ارجع يا زمان).

وتفتح ساقية الصاوي أبوابها لجميع الشعراء والأدباء، وتحتضن الشباب الطموح الذي يسعى إلى تقديم محتوى أدبي يتناسق مع قيم وعادات المجتمع، ويحظى بإعجاب جماهيري.

الجلوس وسط الأضواء والموسيقا الهادئة والكلمات الأدبية وبيوت الشعر الرنانة، والقصائد التي تغنت بها أم كلثوم، وعبدالحليم حافظ، وأشعار سيد حجاب التي مازالت تتردد، كل هذه الأجواء تأخذك إلى الشعور بالراحة والإحساس بالطمأنينة في ساقية الصاوي، والتي جعلت منها مجلساً وملتقى للمثقفين وشيدت جسوراً ممتدة تربط بين كبار الشعراء القدامى بشعراء عصرنا الحالي.

ويتردد شعراء العامية من عصرنا الحالي أمثال: عمرو حسن، والشاعر هشام الجخ الذي يحظى بجماهيرية كبيرة، والشاعر مصطفى ناصر، وتقي محجوب، الذين يلقون قصائدهم على مسرح الصاوي، وغيرهم من مئات الشعراء الذين يحظون بحضور كبير وينهال عليهم التصفيق الحاد.

وعند دخول قاعات هذا الصرح الثقافي الكبير، ستجد شعاراً ترفعه الساقية وتسير على خطاه مع كل من يتردد على المكان وهو (لا تفريق في المعاملة بين الجمهور وبين الفنانين، والتعامل مع الجميع بأسلوب موحد وعادل).

ولم تنس ساقية الصاوي أهل (النوبة)، حيث نظمت في أبريل الماضي أكبر مهرجان نوبي بعنوان (أي كا دولي) والذي تضمن فقرات فنية وثقافية عكست عادات وتقاليد بلاد النوبة بمشاركة الكثير من فناني النوبة، ولاقت جماهيرية عريضة من أنحاء الوطن العربي. وكان من أبرز الحضور (فرقة الشمندورة للتراث)، والفنان أحمد إسماعيل، والفنان الفاديجي فرح المصري، والفنان الجعفري عبدالواحد البنا، والفنان الفاديكي ناصر السيد، ورقصات أراجيد.

يوفر المقر الرئيسي للساقية بالزمالك، خمس قاعات مجهزة لتقديم العروض: قاعة النهر، وقاعة الحكمة، وقاعة الكلمة، وقاعة الحديقة، وقاعة بستان النيل القاعات مجهزة بشاشات عرض سينمائية وأجهزة عرض سمعية وبصرية، إضافة إلى ثلاث قاعات أخرى مخصصة لعقد الاجتماعات وورش العمل والمحاضرات.

وقد أشاد ضيوف القاهرة و(الساقية) بدورها الثقافي الفاعل والمؤثر، ومنهم سفير ألمانيا لدى مصر الذي وصفه بأنه امتداد لجسور الثقافة بين الحضارات، حيث يعتبر ملتقى العرب والأجانب، كما يقوم بتشجيع المواهب الجديدة وتطوير مهاراتهم، كما قام السفير الألماني بمنح (ساقية الصاوي) وساماً من أوسمة الجمهورية الألمانية الاتحادية.



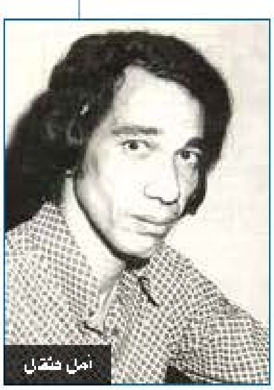
محمد عبد المنعم الصاوي

أسسها محمد عبدالمنعم الصاوي تكريماً لوالده وقد أصبحت صرحاً يسقي الفكر والثقافة

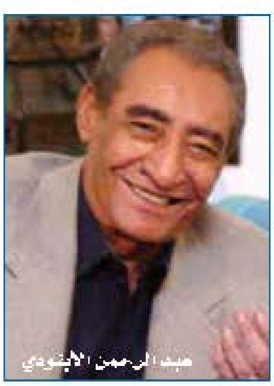
تستضيف الساقية جل الشعراء والأدباء العرب من كل أنحاء الوطن الكبير وتقيم الندوات والمحاضرات الأدبية والفكرية والفنية



عبدالوهاب



أمل دنقل



عبد الرحمن الأبنودي



د. أمل الجمل

التأثير الأسطوري للصوت في السينما

رسول بوكاتي.. وعلم الأصوات

هناك قول قديم مفاده أن: (النص الموسيقي الجيد لفيلم ما هو الذي لا نسمعه)، والمقصود منه أنه إذا لم نلاحظ الموسيقا فهذا يعني أنها جيدة وملائمة، بل ومُكرّسة لخدمة الغرض الرامي بالفيلم، بينما إذا انتبهنا للموسيقا، سواء كانت رائعة أو رديئة، وأخذتنا بعيداً عما يدور على الشاشة أمامنا، فهذا هو المحظور بعينه.

استعدت تلك الفكرة التي أصبحت من البديهيات في عالم الفن السابع، بينما كنت أعيد تأمل تفاصيل مشهد مقتل والدة البطل بفيلم (المليونير المتشرد) أو (مليونير العشوائيات) slumdog millionaire، ففي المُشاهدة الأولى، لم أنتبه لوجود المؤثرات الصوتية والموسيقية، كانتا ممتزجتين في أسلوب هارموني بديع، لدرجة كان يصعب معها التمييز بين الموسيقا وبين المؤثرات من ناحية، مثلما كان يصعب من ناحية ثانية الفصل بينهما وبين اللقطات المتوالية المُكونة لسردية بصرية مشهدية سيتحول معها مصير البطل للأبد، إذ سيفقد أمه ويصير مشرداً هو وأخوه.

كنت غارقة في مضمون المشهد ومحتواه من آثار العنف الطائفي المفاجئ، الذي انفجر كالشلال على محيط شعبي في مومباي، حيث كانت النساء يغسلن ثيابهن، والأبناء يلعبون ويلهون في المياه. حالة من اللهو والمرح والاحتفال بالحياة تنقلب في لحظة، وأقل من طرفة عين، إلى ساحة معركة يختلط فيها الحابل بالنابل.

بعد محاضرة رسول بوكاتي، أدركت أنني بفضل المؤثرات الصوتية كنت أشعر، في لحظة ما، كأنني في وضعية الأم وهي تنظر لطفليها بين الآخرين في المسبح، وتارة أخرى أشعر بنفسي وكأنني أحد الطفلين عندما يهبط للماء ويصعد مجدداً. ثم بفعل وضعية وزاوية الكاميرا والصوت مجدداً، عُدت لتقمُّص شخصية الأم تماماً بينما كانت تتلقى الضربات بآلة حادة على وجهها، لدرجة أنني تألمت، وأغمضت عينيّ من قسوة وعنفوان الاعتداء.

في بعض أفلام العنف، والأكشن أحياناً، عندما لا نحتمل مشاهدة بعض اللقطات، التي تنطوي على قتل أو عنف، نقوم بإبعاد نظرنا عن شاشة العرض، لكن، لو استمر العنف الصوتي بالفيلم، هنا لا يكفي إشاحة الناظرين، ولا بد من وضع أيدينا فوق الأذن، حتى نحجب الصوت تماماً. لماذا نفعل ذلك؟

لأن الصوت يُحفز الخيال ويجعلنا على تواصل قوي مع ما لا نراه، فبالرغم من أن تلك الأصوات وهمية، وأنه ليست هناك معركة أو اقتتال حقيقي، لكن الأسلوب الفني الإبداعي الذي يتم به توظيف الصوت، لا يكتفي بأن ينقل لنا ما يقع خارج مجال رؤيتنا، زمانياً ومكانياً، ولكنه أيضاً يجعلنا نرى، ونشعر بما يشعر به الآخرون في الشريط السينمائي، إن هذا الصوت يُحدد لنا الحيز الزماني والمكاني، يُعطي معنى ودلالة للأشياء، وللمحيط بكافة تفاصيله.

من خلال المؤثرات الصوتية، يقوم المخرج بوصف كثير من المشاعر، بل ربما يلعب دوراً أخطر من ذلك، وفق ما طرحه مهندس الصوت المبدع رسول بوكاتي، إذ يعترف قائلاً: (إننا نستخدم الصوت لتغيير وجهة نظر المشاهدين، وتبديل آرائهم. يحاول المخرج والمونتير إبراز الأصوات وإظهارها بشكل قوي مؤثر من أجل السيطرة على الجمهور، إنه أسلوب ينطوي على غش، لكنه أمر ضروري من أجل الصدق الفني، ونحن نفعل ذلك من خلال خمسة أشياء موجودة بالمحيط: الحوار، والأداء التمثيلي، المؤثرات الصوتية، الموسيقا والأغاني).

على مدار ساعتين اتسمتا بالمتعة والحيوية، ساعتين من المتعة النظرية المصحوبة بالتطبيق العملي، ظللت أنصت إلى آراء رسول بوكاتي ضمن محاضرة مشوقة بمهرجان الجونة السينمائي الممتد بين (١٩-٢٧) سبتمبر (٢٠١٩). كان عنوان المحاضرة (الإبداع في مجال المؤثرات الصوتية بالسينما).

بدأ بوكاتي حديثه من تعريف ماهية السينما، اعتبرها خبرة عاطفية، وقصة يتم سردها، حتى بأفلام الحركة. ثم انطلق للسؤال عن الأصوات التي نسمعها، وكيف نُعرّفها سواء من منظور فني وفلسفي. في رأي بوكاتي أن الأصوات: (هي تتابع من الوقت والمكان، ما نشاهده هو المكان، فكل زاوية يختارها المخرج لسرد قصته هي حيز، أو بناء معماري، أو مشهد طبيعي، قد تكون صورة، وهي بدورها مساحة وحيز. ما نسمعه وما قد نراه، ما نُصغي إليه، وكل حيز

يرتبط بعنصر مؤقت ألا وهو الحدود الزمنية).

قد يكون من السهل أن نصف الصباح ونخلقه في الأذهان عبر المؤثرات الصوتية وتغريد الطيور.. قد يكون من السهل وصف فصل الشتاء عبر صوت الرعد وزخات المطر، ولكن (هل فكرنا في نوعية الأصوات التي ترتبط بفصل الصيف وتحدد هويته؟ هل فكرنا كيف نصف الكهف من خلال المؤثرات الصوتية؟ كيف نحدد أو نعرف الاستاد الرياضي؟). هكذا تساءل بوكاتي مضيفاً: (كل صوت سيحدد إطار الزمن. هذه قوة الصوت في السينما، وهي أحد النواقص في السينما على وجه الخصوص. لماذا يُعد موطن قوة؟ لأننا نصف كثيراً من المشاعر من خلال الصوت. إنه بمثابة شكل دائري يُتيح لنا الدخول في الصورة. إن لوحة لبيكاسو قد نراها صورة جامدة بتجميد عنصر الوقت، بينما يتغير المعنى بعد إضافة الصوت، فيتولد لدينا انطباع خاص باللوحة. الصوت المضاف إلى اللوحة يضيف إليها طابعاً مادياً، ومن ثم قد تتحرك مشاعرنا. لذلك أيضاً أحياناً، يقول المخرج: هذه اللقطة جيدة. لكن المونتير يعارضه قائلاً: لا اللقطة الأخرى بها أداء أفضل بسبب قوة المزيج بين الصورة والصوت. فالمخرج أثناء التصوير قد لا يُلم بكل شيء في المحيط، خصوصاً الصوتي.

إن الصوت يقوم بدفع الزمن عبر عدة جبهات، هناك الأصوات الأكثر وضوحاً، أي الحوار المسموع والحديث، ثم أصوات الأداء التمثيلي.. فمثلاً لنتخيل أن أحد خطوط القصة ربما يدور خارج الحجرة، فنسمع مثلاً صوتاً لخطوات بشرية، أو لباب يُغلق بقوة تعبيراً عن غضب الشخصية. من خلال الصوت يمكن تحديد هوية الشخص، من خلال صوت الحذاء ذي الكعب العالي، أو الحذاء الجلد الذي يحتك بالأرض، أو الحذاء العسكري. صوت الحلي سيكون له دلالة، والملابس سواء كانت من الحرير أو القطن.

(إن الصوت هو حالة من المشاعر التي أصل إليها).. هكذا يؤكد رسول بوكاتي، مضيفاً: إن مهندس الصوت لا بد له من دراسة علم الأصوات، وإدراك لحظة التحول في مساحة من الأصوات، فهذا الحيز يحدد العواطف والانفعالات، وله تأثير مباشر في الشخصية، وهذا يُفسر لماذا نشعر بالسكون والهدوء على شاطئ البحر، أو في الوادي، إن السبب يعود لجودة نوعية الصوت الذي نسمعه، فصوت الطيور في الوادي أطول، لكن في المدينة أقصر. كذلك حركة الأشخاص، ولهذا نشعر بالعجلة في المدينة، أيضاً طريقة التحدث بداخل القطار ستختلف عن مثيلتها داخل سيارة. بالقطار تُنصت للإيقاع وتتحدث بشكل مناسب له.

إن تصميم الصوت يختلف عن الموسيقا، لكن للصوت إيقاع موسيقي. كما أن الأصوات علم وتنهض على الابتكار والتأليف، وإن بشكل مغاير عن الموسيقا، فكيف نعمل على إنتاج صوت ينتمي لمئتي عام قبل ذلك؟ يُجيب بوكاتي: إنني أختار الأصوات المتاحة وأغير بعض الأشياء، وأضيف تفاصيل، وأمزج بين أصوات. فكل شيء له صوت، حتى الأصم والأعمى يسمع أشياء وأصواتاً من حوله، أحدهم وصف صوت الطائرة بـ(أووم). إذاً محيطهم ليس أخرس أو أصم، ولكن هناك تغير في شكل الأصوات في محيطهم، فلو أخذت قوقعة كبيرة من البحر ووضعت ميكروفون داخلها سنسمع الفراغ بداخلها. علينا البحث والتجريب، والابتكار. إن صوت السينما هو فن العقل الباطن.

أثناء المحاضرة، قام بوكاتي بعرض مشهد مقتل الأم في الاقتتال الطائفي بفيلم (المليونير المتشرد) نحو ست مرات. في البداية عرض المشهد من دون حوار ومن دون أي موسيقا أو مؤثرات، فبدا المشهد طويلاً نسبياً، ثم أعاد عرضه مرة ثانية مصحوباً بالحوار فبدأ الاحساس بالزمن يتراجع، ثم مرة ثالثة مصحوباً بالمؤثرات، ما جعلنا نشعر بالوجود في المحيط وبأن الأحداث تأخذنا معها. أما في المرة الرابعة؛ فكان عرضه مصحوباً بالمؤثرات والموسيقا، موضحاً متى التحقت الموسيقا بالمؤثرات، ولماذا تم تأجيلها للجزء الأخير بالمشهد بدلاً من وضعها منذ البداية.

كان رسول بوكاتي محامياً، درس الفيزياء ثم عمل في مجال هندسة الصوت وإبداع المكساج السينمائي. إنه موهبة هندية جمعت بين الإنتاج والإبداع في عوالم الصوت. ساعدته دراسة الفيزياء على الابتكار والتجديد، وقد نال جوائز عديدة أبرزها أوسكار أفضل إبداع في المؤثرات الصوتية عن فيلم (المليونير المتشرد) (٢٠٠٨) للمخرج الإنجليزي داني بويل، إذ تُوج الفيلم بثماني جوائز في الحفل الحادي والثمانين للأوسكار، من بينها جائزة الإبداع في المؤثرات الصوتية، بالرغم من أن العمل ينتمي للأفلام ذات الميزانيات الصغيرة، التي لم تتجاوز العشرين مليون دولار، وبالرغم من أنه لم يعتمد على أسماء نجوم هوليوود، لكنه نجح بأن يقتنص كل تلك الجوائز، ومنها جائزة أفضل فيلم وأفضل مخرج، وهي سابقة في تاريخ أكاديمية الأوسكار.

النص الموسيقي الجيد لفيلم ما هو الذي لا نسمعه ولكن نعيشه مع المشهد

رسول بوكاتي يرى أن الأصوات هي تتابع من الوقت والمكان وهو ما يجعل المؤثرات تصور لنا الصباح أو الربيع أو الكهف

تصميم الصوت يختلف عن الموسيقا ولكنّ للصوت إيقاع موسيقي لأن الأصوات علم ينهض على الابتكار والتأليف

مرشح للظفر بإحدى جوائز الأوسكار

فيلم (حرب باردة) يبوح بأسراره المتناقضة



محمد فاتي

يعد فيلم (حرب باردة) cold war أحد أهم الأعمال السينمائية العالمية، خاصة أنه يعج في تركيبته الفنية بأساليب جمالية أصيلة، ولمحات احتفالية وطقوسية كلاسيكية. الفيلم من إخراج المبدع البولوني بافل بافليكوفسكي، تدور أحداثه بين بولونيا وفرنسا من فترة الأربعينيات إلى بداية الستينيات. رشح الفيلم لجائزة الأوسكار هذا العام في صنف أفضل فيلم أجنبي، وأفضل مخرج، وأفضل تصوير، كما فاز بجائزة أحسن مخرج في مهرجان كان السينمائي.

عنوان الفيلم (حرب باردة) في علاقته بمضمونه، كثيف بالمتناقضات الدلالية والرمزية، باعتبار أن قصة هذا العمل الفني تدور حول علاقة حب عميقة بين شخصين، بينما عنوانه يشير إلى الفترة الزمنية التي تدور فيها الأحداث (الحرب الباردة بين المعسكرين الاشتراكي والرأسمالي)، ولعلنا بتأملنا الرصين للأبعاد الرمزية التي يلمح إليها مخرج الفيلم، سنكتشف بأن وراء هذا التناقض الظاهر بين الحب والحرب علاقة ترابط وارتباط مضمر بين العنوان والمضمون، خاصة حينما يبوح الفيلم بأسراره ويكشف طبيعة العلاقة الرومانسية بين البطلين التي تعرضت لتقلبات وتجاذبات باردة أحياناً، وحارة أحياناً أخرى (نفورهما وفتور العلاقة تارة / لهب الشوق والحب المشتعل تارة أخرى)، وما عنوان الفيلم (حرب باردة) إلا انعكاس وإحالة لهذه الاضطرابات العاطفية، وكأن المخرج يريد أن يصل لنا بين قصة الفيلم المهتزة وظروفه التاريخية غير المستقرة.

تحكي أحداث الفيلم قصة مؤلف موسيقي بولوني (فيكتور) يرغب في تكوين فرقة موسيقية، من خلال عملية بحث وتنقيب، يقوم بها في أرياف وقرى بولونيا، من أجل اكتشاف المواهب الموسيقية في











مشاهد من الفيلم

هذه التخوم الباردة. وأثناء إنجازه لاختبارات الأداء الخاصة بمواهب الغناء، والعزف في الفولكلور الشعبي البولوني، يعجب بصوت فتاة أتت من محنة اجتماعية (السجن)، كان سببها جريمة قتل لأبيها وفقرها الشديد. فيتحول إعجاب الملحن مع مرور الوقت إلى حب عميق سيترك صداه لحناً ونغماً في باقي اللحظات، حيث سيقع اختيار الملحن على هذا الصوت الأنثوي الجذاب، للمشاركة في العديد من المحافل والحفلات الفنية، التي ستقام في الوطن وخارجه، بل سيضطر إلى الهروب من بلده واللجوء إلى باريس في سبيل تحفيز عاطفته الغارقة في الشجن، وتوطيد علاقته بمحبوبة قلبه، بعد اتفاقهما على اللقاء هناك بسبب الأوضاع السياسية داخل بولونيا.

لكن زولا (بطلة الفيلم) ستخلف الميعاد وتتراجع عن الوعد في البداية، وسرعان ما ستعدل عن هذا الرأي فيما بعد وتلتحق برفيق أحلامها في فرنسا، من أجل إحياء حفلاتها. وبرغم ذلك ستتعرض العلاقة إلى الفتور والتوتر والتقلب الفجائي، الذي سيحول مسار الحب من الجذب إلى التجاذب، من التوحد إلى الوحدة، ومن الانصهار إلى السهر، فإذا بمشاعر الغيرة والنفور والحقد ترن من أوتار الوجدان، وإذا بأحاسيس البرود والخمود والانطفاء تنجلي من منبع العاطفة، خاصة بعد هبوب رياح الشك والغدر، واستيلاء فكرة الغدر والكذب على مخيلة الطرفين.

وبرغم مرور الزمان، وبرغم بعد المكان يتحدى فيكتور الظروف السياسية المتوترة بين المعسكرين الشرقي والغربي إبان الحرب الباردة، ليتسلل إلى وطنه بحثاً عن فاطرة قلبه وسارقة كيانه، وعلى الرغم من إيداعه السجن، وفشل محاولته في العودة للوطن، بسبب شبهة التجسس للمعسكر الغربي، فإن آلام الهوى ستشع أملاً مرة أخرى وتشفع لزلات الطرفين، حينما تتمكن (زولا) من إخراجه من ظلمات السجن، فتحيي بذرة الود من جديد، ولكن هذه المرة بخلود واستمرار واتصال، حيث يعقدان قرانهما.

بعدها انتقلت زولا للغناء في باريس، بلغة فرنسية مغايرة للهجتها الشرقية، كدليل على تغير أوضاعها وحالتها، وانعدام ثقتها بملحن أغانيها وملهم مشاعرها، كما أن أداءها الغنائي أصبح أكثر برودة وخمولاً، بعد أن فقدت الثقة والإحساس والروح الفنية التي كانت تستلهمها من فيكتور، وقد ظهر

نال بافل بافليكوفسكي جائزة أفضل مخرج في مهرجان كان السينمائي



جوانا كوليغ



توماس كوت

ذلك واضحاً من خلال الجملة الحوارية، التي تلفظت بها المغنية الشابة في وجه حبيبها، حينما سألها عن سبب هذا الخمول: (أنا أثق بنفسي، لكن لا أثق بك).

فنياً تتناسق الفيلم مع الموجة الغنائية الرومانسية التي سادت أخيراً في عديد من الأعمال السينمائية الحديثة، فجاء احتفاء واحتفالاً بالموسيقا الفولكلورية السائدة في أرياف بولونيا الشرقية، حيث غابت الموسيقا التصويرية في الفيلم وعوضتها عروض غنائية شعبية متعددة (غناء جماعي – رقص – طقوس احتفالية فوق الخشبة..)، رسمتها فرق فولكلورية قادمة من مختلف المناطق الشرقية، ورافق هذه العروض التقليدية اهتمام آخر بالموسيقا الكلاسيكية، حينما تسافر المغنية زولا إلى باريس لإحياء حفلاتها على أنغام البيانو والسكسفون المسايرة لحالة الحزن والاكتئاب التي رافقت فتور العلاقة الرومانسية. وأحياناً أخرى تتسلل موسيقا الروك الصاخبة في الفيلم معلنة تمرد زولا.

أما الصورة فقد طغت عليها البصمة التقليدية، كون الفيلم صور باللونين الأبيض والأسود، على الطريقة السينمائية الكلاسيكية، هذه الطريقة راجت أخيراً وانجذب إليها عديد من المخرجين العالميين على نحو (ألفونس كوران في فيلمه الأخير روما)، لأنها تضفي نوعاً من الحميمية التي تحيي الذاكرة وتؤصل لنوستالجيا الفن، وتسترجع لحظات الإبداع والجمال. أضف إلى ذلك اعتماد الفيلم على إنارة طبيعية اتسقت مع الرؤية الكلاسيكية للفيلم، فارتكزت على خلق التباين والانعكاس بين ثنائية الظل والنور، وسعت إلى التركيز على اللحظة في عمق انصهارها مع الزمان والمكان، إنارة ساطعة في ضوء النهار الطبيعي في أرياف بولونيا الجامدة، كرمز على استقرار الجو العاطفي في العلاقة، وسيادة الحب والصدق والصفاء، وظلال سوداوية وضعف في قوة الإنارة في سهرات باريس الليلية، دلالة على اهتزاز العلاقة وتوترها.

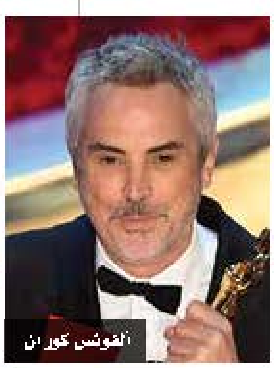
ومن العلامات الأخرى الدالة على ارتباط المخرج بالرؤية السينمائية الكلاسيكية، توظيفه لطريقة الكليشيهات في تتابع الصور وتعاقبها، حيث جاء الفيلم على شكل مجموعة من اللقطات المنقطعة، إذ تختفي اللقطة بعد انتهاء مضمونها، لتعوضها لقطة أخرى بمضمون آخر، مع احترام التعاقب الزمني والاتصال الحكائي، وكأننا أمام فصول مسرحية منفصلة، تبدأ وتنتهي بإغلاق الستار، في حين جاءت لقطات الفيلم متنوعة بين اللقطات المتوسطة أثناء تصوير المخرج للعروض الغنائية فوق الخشبة، واللقطات المقربة التي ترسم ملامحهما، وهيئتهما الخارجية المتأثرة بجراح الداخل.

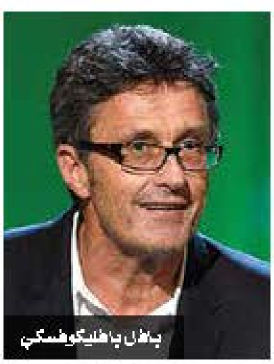
وبالنسبة للزمان والمكان، فقد جاءا متوافقين في الدلالة على حالة التصادم والصراع السياسي، التي يعيشها العالم في تلك الفترة. فالزمان إحالة صريحة إلى فترة الحرب الباردة، التي تلت الحرب العالمية الثانية، وعنوان الفيلم مؤشر واضح على هذه الإحالة، كما أن أحداث الفيلم تجري ما بين فترتي الأربعينيات والستينيات، المرحلة التي ستعرف توتر الأجواء السياسية بين المعسكرين الشرقي والغربي. أما المكان فإن انقسامه خاضع لانقسام العالم إلى قطبين، فبولونيا هي قطاع أوروبي شرقي مرهون بتبعيته للاشتراكيين، وفرنسا هي مجال أوروبي غربي مطبوع بالأيديولوجية الرأسمالية، ومن هنا ستكون أحداث الفيلم تشخيصاً لصراع القطبين عبر مجموعة من الأساليب الفنية التي تبرز هذه الاضطرابات والتقلبات، وما عاطفة الحبيبين إلا نموذج لهذا الاضطراب.

يبقى أن نشير إلى أن الفيلم مرشح بقوة للفوز بإحدى جوائز الأوسكار، مستفيداً من التقييمات الإيجابية التي لاقاها من قبل النقاد، ليكون هذا العمل الإبداعي المميز فرصة أخرى أمام المخرج العبقري بافل بافليكوفسكي للحصول على جائزة ثانية من أكاديمية الفنون، بعد الأولى التي حصل عليها عن فيلمه (إيدا ٢٠١٣) في فئة أفضل فيلم أجنبي.

فنياً تتناسق الفيلم مع الموجة الغنائية الرومانسية التي تسود الأعمال السينمائية الحديثة

طغت البصمة التقليدية على الصورة لكون الفيلم باللونين الأبيض والأسود


ألفونس كوران


بافل بافليكوفسكي


بوريس شيس


زولا بطلة الفيلم

آل بودنبروك.. القيم البديلة

المؤلف، توماس مان
الكتاب، آل بودنبروك - رواية
ترجمة، محمود إبراهيم الدسوقي
الناشر، دار المدى - دمشق



شعيب ملحم

ربما يمكن القول إن هناك كاتبين شهيرين على صعيد الأدب العالمي، وحازا على جائزة نوبل للآداب، برغم انتمائهما لعالمين مختلفين، وإلى زمنين مختلفين، والكاتبان هما: الألماني توماس مان (١٨٧٥-١٩٥٥)، والكولومبي جابرييل غارسيا ماركيز (١٩٢٨-٢٠١٤)، فالقاسم المشترك بينهما ليس حصولهما على الجائزة، وإنما الرواية التي كانت سبباً في ذلك.. توماس مان نالها عن الرواية التي سنستعرضها الآن، وماركيز عن روايته (مئة عام من العزلة)، والقاسم المشترك بينهما ليس الإبداع فقط، برغم اختلاف الأسلوب والمناخ الاجتماعي والعادات والتقاليد، وإنما لأن كلتا الروايتين تتحدثان عن ثلاثة أو أربعة أجيال في العائلة الواحدة، ومن خلال تلك الأجيال المتعاقبة، يمكن فهم ومعرفة تاريخ ذلك المجتمع

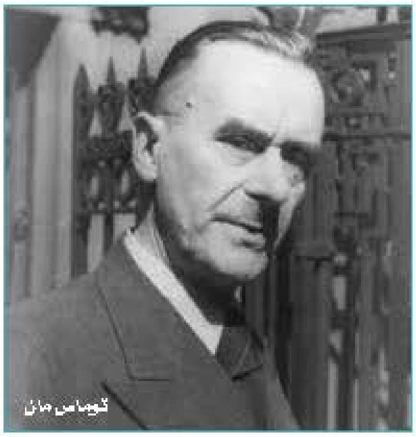


وقيمه، وتبدل هذه القيم، والمناخات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي سادت تلك الفترة أو بالأحرى الفترات التي تخص كل جيل من العائلة، وبهذا ربما تكون الروايتان هما الوحيدتان اللتان تتفردان بهذه الميزة.

لا نريد أن نستطرد في تبيان هذه العلاقة أو المقارنة بين الكاتبين أو الروايتين، فالمشترك العام واحد من حيث متابعة حياة عائلتين عبر عدة أجيال، فالكاتب توماس مان في روايته التي كتبها عام (١٩٠١)، استمد أحداثها من تاريخ أسرته، فهي بهذا المعنى (رواية واقعية)، وقبل عرض أحداث وشخصيات الرواية، لا بد من استعراض أهم مفاصل حياة توماس مان الذي ولد في أسرة غنية، فوالده كان تاجراً كبيراً وعضواً في مجلس الرايخ الألماني، وكان من دعاة حق الشعوب في تقرير مصيرها بعد الحرب العالمية الأولى، التي استنكرها وندد بها، لكن الحرب العالمية الثانية كانت أشد تأثيراً في حياته، ومع وصول النازيين إلى الحكم، هاجر إلى سويسرا ومن ثم إلى الولايات المتحدة الأمريكية وعمل أستاذاً في إحدى جامعاتها، وعاد في أوائل الخمسينيات من القرن الماضي إلى سويسرا التي توفي فيها. ومن أعماله: (الإرادة)، (الموت في البندقية)، (الجبل السحري)، وثلاثية (يوسف وإخوته).. وغيرها.

يعتبر النقاد أن روايته (آل بودنبروك) من أهم الأعمال التي تعنى بالشأن الإنساني، وهي من أهم أعماله، والدليل على ذلك أنه في بضع سنوات من نشرها عام (١٩٠١) لاقت نجاحاً كبيراً قاد توماس مان للحصول على جائزة نوبل للآداب عام (١٩٢٩)، فعلى الرغم من أن جائزة نوبل لا تعطى بسبب عمل محدد، فإن الأكاديمية السويدية حددت رواية بودنبروك كسبب رئيس لحصوله على الجائزة.

الجيل الأول من العائلة عاش في القرن الثامن عشر، حيث كان بداية عصر التنوير، وكانت حروب نابليون بونابرت الذي احتل فيها معظم الأراضي الأوروبية هي الحدث



توماس مان

الرئيس للجيل الثاني من العائلة التي يمثلها يوهان بودنبروك وزوجته إليصابات وأولادهما، وهو جيل يتمسك إلى حد ما بالتقوى، لكن القيم في ذلك الوقت كانت خاصة لدى الطبقات الغنية أو ما يعرف بالبرجوازية، وتتسم بالفوقية والمصلحة المالية وازدرائها للطبقات الفقيرة، أو بالأحرى للطبقات الدنيا من المجتمع. وهكذا! فإن ابنته أنتونيا تجبر على ترك حبيبها، بعد أن رفض والدها يوهان تزويجها له، وتزوجت أحد التجار.

أنتونيا ومن ثم ابنتها لاحقاً، وفشلهما في استقرار حياتهما الأسرية، وطلاقهما أكثر من مرة، تارة بسبب استغلال الزوج لثروة زوجته، أو القيام بأعمال تجارية غير قانونية تؤدي بالزوج إلى السجن، فإن حياتهما الزوجية كانت تنتهي نهاية مأساوية. ولا يختلف الأمر مع الأخوين كريستيان وتوماس ولا مع والدهما يوهان، وبرغم أن توماس كان الأكثر نجاحاً بين إخوته، فإنه ينتهي نهاية مأساوية، بينما أخوه كريستيان كان على النقيض من ذلك، فهاجر لعدة أعوام، ومع عودته تقاسم الثروة مع أخيه.

تذكرنا هذه الرواية في بعض من جوانبها ببعض الأفلام التي أنتجت في القرن الماضي.

وبرغم تعدد الشخصيات وتنوعها التي تزدحم بها الرواية، فإن الكاتب أدارها بطريقة مبدعة تحفز القارئ على متابعة مجرياتها، مع الإمساك بالمحور الرئيس للرواية، وأيضاً بخيوط مسارات هذه الشخصيات دون فقدان أو ضياع الموضوع، سواء بالتكرار الممل، أو بخطابات الموعظة.

بين عالمين: واقعي وافتراضي
وفانتازيا الحياة في (مملكة الأمنيات)



مصطفى غنايم

تدور أحداث رواية (مملكة الأمنيات) التي أبدعتها الكاتبة الجزائرية ندى مهري، وصدرت حديثاً (٢٠١٩) عن دار فهرس للنشر والتوزيع، حول مغامرة البطلة (هُدهُدة) لاستكشاف وجود حياة على كواكب أخرى غير كوكب الأرض، ومن ثم دار مسرح أحداث الرواية على موقعين: أحدهما في عالم واقعي، والآخر في عالم افتراضي. وقد ضفرت الكاتبة بين هذين العالمين بصورة فنية، ودمجت بين الأحداث والصراع من بداية العمل حتى نهايته، لتدعم فرضية نشوء حيوات أخرى، ولتطلق خيال القارئ/ النشء، وتشحذ ذهنه، وتدعوه للتأمل والتعلم والحلم، لا سيما أن هذه الرواية موجهة لمرحلة عمرية فارقة، وهي مرحلة الفتية واليافعين.

وقد قسمت الكاتبة الرواية إلى تسعة عشر مشهداً درامياً خاطفاً، يحمل كل منها عنواناً مستقلاً يتماهى مع الحبكة، بل يخدمها كثيراً، إما تتمةً لمشهد سابق، وإما افتتاحيةً لمشهد تالٍ، والتي تباينت مسمياتها صعوداً وهبوطاً لتتساوق مع حدة الصراع في ذروة الأحداث، وهدوئه في النهاية (لحظة التنوير).



ما جعل العمل متسلسلاً مترابطاً، وأكثر تشويقاً، بما يدفع للتلهف لمتابعة الأحداث وتفاصيلها لاكتشاف ذلك العالم الموازي، أو اكتشاف العوالم الأخرى، التي أطلقت عليها المؤلفة (مملكة الأمنيات)، و(مملكة النجوم)، وهي المملكة التي رسمتها المؤلفة بشكل فانتازي مدهش، حين جعلت تلتقي بملكة (كوكب النجوم) وبابنتها (الأميرة مضيئة)، قبل أن تمنحها هذه الملكة (قلادة نجمية) لتكون وسيلة للتواصل بين عالمها على كوكب الأرض، وبين عالم كوكب النجوم، فضلاً عن كونها تكتنز بداخلها إمكانية التحول إلى صحن فضائي، ينقل هدهدة إلى زيارة الكوكب الجديد، والالتقاء بالأميرة مضيئة.

ويتصاعد الفعل الدرامي في الرواية باختفاء أميرة مملكة النجوم بفعل سطو القرش الأزرق، الذي تمكن من اختراق قانون البحار، وبفقد هدهدة قلادتها النجمية بفعل الدولفين الذي سرقها وأبدلها قلادة أخرى مزيفة، لندخل في أجواء غامضة تتوافق مع مثل هذه الأعمال الدرامية الموجهة لتلك المرحلة العمرية، ومن ثم تصطحبنا المؤلفة في رحلة البحث: إما عن القلادة، وإما عن الأميرة المفقودة، وإما عن القاضي العادل أبي الأمنيات، إضافة إلى بحث المهرج والعازف (ضحوك) عن كمانه الكريستالي الضائع، حتى ليكاد يشعر القارئ وكأنه أمام رواية بوليسية شائقة، مفعمة بالمغامرات والأحداث الغامضة، فضلاً عن الأجواء السحرية التي تحيط بالمشاهد والأحداث، والتي تقع إما على كوكب الأرض، وإما في الفضاء، وإما في عالم البحار، (لقد اختفى أهالي هذه الجزيرة الجميلة، التي عرفت بازدهارها بالعجائب وبالمعارف، واشتهرت في كل أنحاء المعمورة بعلم الانتقال عبر الزمن).

وتتواصل الأحداث الدرامية في التصاعد فتلجأ المؤلفة إلى (الفانتازيا)؛ إذ تصعد بنا من عالم البحار إلى الفضاء؛ فنشاهد هدهدة وضحوك يتقابلان في مملكة العوالم الموازية، ويطالعان نسخاً مستنسخة من المخلوقات على الكواكب النجمية، (فالزمن دائرة مستقيمة والناس يكررون ما فعلوه)، كما نجد الفانتازيا متجسدة في إيراد المؤلفة عدداً من الوسائل التي تساعد الشخوص على الوصول إلى استكناه الغوامض، والولوج إلى استكشاف المجهول، عبر تلك الوسائل التي تختلط فيها الاختراعات العلمية بالخصائص السحرية، مثل: الصخرة الضبابية، المنظار السحري، قطار العاصفة، والصحن الفضائي.



ندى مهري

ويأتي ختام الأحداث بعنوان (التتويج) ليحمل النهاية السعيدة بانحلال العقدة، والوصول إلى تحقيق الآمال التي كان يُظَن بأنها ضرب من ضروب الخيال، أو تدخل ضمن قائمة المستحيلات؛ فتتمكن هدهدة من استعادة قلادتها السحرية، وتفك أسر الأميرة مضيئة، والتي توجت ملكة لكوكب النجوم، ويتوج الفارس المغوار (ضحوك) في ذات الوقت ملكاً لمملكة الأمنيات، ويتزوج في النهاية هدهدة.

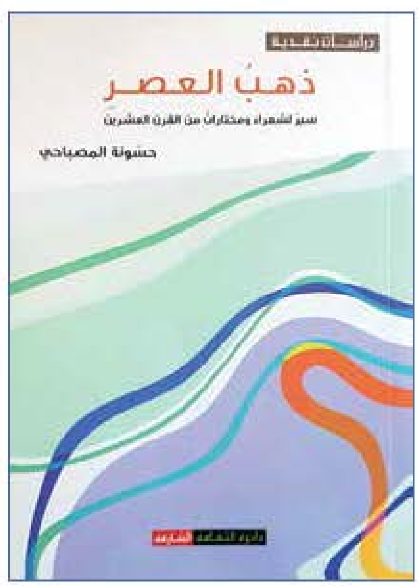
ولم تشأ المؤلفة في خضم الأحداث إلا أن تُضمِّن العمل وبطرق فنية، بعضاً من الخبرات والمعارف التي يستفيد منها الناشئة، مثل كسر المسلمات، وعدم الرضوخ للمتوارثات دون مناقشة أو معالجة، فها هي هدهدة تصر على دراسة علوم الفلك والفضاء، وتستكمل مغامراتها للوصول إلى كوكبي الأمنيات والنجوم حتى حققت ما أرادت، بما يبث في نفوسهم التطلع والتعلم والمجازفة، كما جعلتها والقراء الشباب يكتسبون خبرات حياتية بعدم الثقة المطلقة بالأصدقاء دون اختبار معادنهم؛ إذ إن الدولفين الذي يُعتقَد أنه طيب الخصال وصديق الإنسان، هو من سرق قلادتها النجمية، وسجن الأميرة مضيئة، بل هو الذي حارب ملكة النجوم مستخدماً التعويذات السحرية لطرد روح المقاومة ليتمكن من السيطرة على ذلك الكوكب النجمي!!

ذهب العصر دراسة متقصية
تضيء سير الشعراء في القرن العشرين


نادیا عمر

الأديب التونسي حسونة المصباحي، درس الآداب الفرنسية وأمضى أكثر من عشرين سنة في ميونيخ الألمانية، صدرت له ثلاث مجموعات قصصية وخمس روايات، منها: (هلوسات ترشيش ١٩٩٥م) الفائزة بجائزة (Toucan) كأفضل كتاب لعام (٢٠٠٠م)، كما ترجم عشرات المؤلفات من الفرنسية للعربية.

في تقديمه لكتاب (ذهب العصر) ذكر أن القرن العشرين هو قرن الشعر بامتياز، فبرغم الحروب المدمرة والنزاعات العالمية، لكنه قرنٌ حافلٌ بعدد هائل من الشعراء الكبار الذين تبادلوا التجارب، وتعارفوا، ولم يكونوا ينتمون إلى بلاد أو ثقافة معينة، بل كانوا من بلدان العالم المختلفة الغنية والفقيرة، وبكل اللغات كان الشعر يكتب وينشد وكأنه بلسمٌ للجراح والأوجاع والنكبات التي أصابت كل الشعوب على اختلافها، لذلك كانت القصائد تحتفي بالقيم الإنسانية النبيلة، وتتغنى بالحرية والحب والجمال وتناصر السلام، منددة بالعنصرية والعنف والجريمة والاستبداد.



في هذا الكتاب سعى المصباحي لتقديم عدد من الشعراء البارزين في الشعر العالمي، من خلال سيرهم الذاتية وأعمالهم ومواقفهم تجاه أهم القضايا العامة، لإضاءة جوانب مهمة من الثقافة العالمية وحب الشعر في معناه الإنساني العميق.

تناول المؤلف الشاعر السريالي الفرنسي أندريه بروتون، الذي اختلف في شبابه مع الحركة (الدادائية) في باريس ومع مؤسسها تريستان تزارا، وهنا سطع نجمه وأصبح منارة كل الشبان المتطلعين إلى فن طلائعي جديد يعكس روح العصر. وبتعبير المؤلف، كان مسكوناً بالتجديد والثورة والحلم، وأصدر (المانيفست السوريالي عام ١٩٢٤م) بهدف توضيح أهداف الحركة الفنية والشعرية الجديدة، ومن خلالها هاجم الواقعية، فاجتاحت الحركة السوريالية أوروبا والعالم.

يقول بروتون عن لغة هذه النصوص: (لقد تخلصت هذه النصوص من كل ما يمكن أن يمنحها طابعاً زخرفياً، وكانت تقتصر على موجة الأحلام، هي لغة قاطعة لماعة، مثل الأسلحة). وقد توفي عام (١٩٦٦م) وكتب على قبره (أبحث عن ذهب العصر).

إلى ذلك؛ فإن الشاعر المكسيكي الكبير أوكتافيو باث، تعرّف إلى الحركة السوريالية التي أضحت من أهم الحركات الفنية والشعرية في القرن العشرين، مع بعض الاختلافات التي رأى أنها تحدّ الشعر، وهي لم تغير العالم إنما غيرت الشعر.

حصل أوكتافيو باث على جائزة نوبل للآداب عام (١٩٩٠م)، ومما ذكره المؤلف في صدد آرائه، أن هناك حقائق موضوعية كالذاتية المرتبطة بالطبيعة، كما أن الرداءة هي عكس الشبوبية التي على قاعدتها تأسست الديموقراطيات الحديثة، والمنجز الأساسي لهذه الشبوبية هو التسامح والفضيلة.


حسونة المصباحي

شبه المصباحي الشاعر الفرنسي رينيه شار بالمحارب الروماني، وقال إنّ قلبه ظلّ يخفق بالحب والسخاء والأمل والإيمان بقدرة الإنسان على مواجهة الشرور بمختلف أنواعها، وكان محبّوه يصفونه بالشاعر الصاعق. ارتبط بالشعراء الطلائعيين كأراغون وإيلوار وبروتون، وتأثر بالأفكار السوريالية، وكان شعره في هذه السنوات يعبر عن الثورة والغضب، وفي مطلع الخمسينيات أصبح واحداً من أكبر الشعراء في فرنسا.

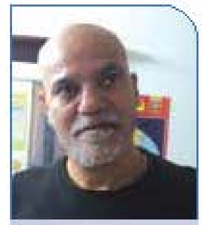
أما الشاعر التركي الكبير ناظم حكمت، فقد خلّد اسمه في تاريخ الشعر، وظلّ يحلق عالياً حتى النهاية، بعيداً عن توجهات السياسة، لذا ظلّت أشعاره نابضة بالحياة والصدق حتى هذه الساعة.

وأخيراً أشار المصباحي إلى أن الشاعر الكبير (تي. إس. إليوت) تناول النقد بشكل كبير في رؤيته الشعرية، ونال منزلة بارزة عنده، وقد عارض إليوت النقد الإنجلو سكسوني، المستند إلى البحث في السيرة الذاتية للشاعر أو في عصره أو في مجتمعه، للكشف عما خفي في العمل الشعري، واعتمد على الماضي كمعيار أساسي في العملية النقدية، أي على من سبقه من شعراء، فارتبط بشعراء سابقين له، مثل: جون دُن، وإدغار آلان بو، وشعراء الرمزية من الفرنسيين، بسبب ما كان يبهره في تجاربهم الروحية العميقة، التي تتغذى من تناقضات العالم المعقّد، ومن المزج الرائع بين الذكاء والخيال.

كتاب ذهب العصر، حسونة المصباحي
دائرة الثقافة الشارقة ٢٠١٨
الصفحات، ٤٨٨ من القطع المتوسط

«حرفيات الإخراج السينمائي»

محاولة علي بدرخان لمساعدة المهتمين بالإخراج


طارق حسان

المخرج السينمائي الكبير علي بدرخان صاحب العلامات البارزة في السينما العربية، والذي عبرت أفلامه: الكرنك، وشفيقة ومتولي، وأهل القمة، والجوع، والراعي والنساء، والرغبة،... وغيرها، عن وعي بقيمة الفن السابع، وكيف يمكن أن تكون السينما معبراً حقيقياً عن المجتمع؛ أصدر مؤلفاً لا غنى عنه للباحثين والمهتمين بفن الإخراج السينمائي، تناول فيه كافة الإجراءات المتعلقة بفن الإخراج، وتضمن كثيراً من التوضيحات حول المصطلحات الفنية، التي تكون عائقاً أمام بعض المبتدئين في فن السينما، كالتكوين، والكادر، والتركيب، والصوت، والمونتاج المتوازي، والحركة، والتغطية، وغيرها من الأمور، التي يجب على المهتمين بفن الإخراج السينمائي معرفتها. الكتاب بحسب بدرخان بمثابة (دليل عملي يستعان به على تيسير معرفة حرفية فن الإخراج وضمان إتقانها)، كما يضع أسس وقواعد فن كتابة السيناريو،

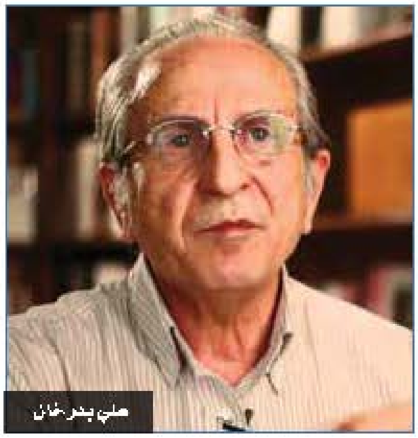


لمن يريد أن يصبح مخرجاً سينمائياً.

يضع بدرخان في هذا الكتاب خلاصة تجربته مع فن الإخراج السينمائي، والتي استمرت عقوداً طويلة، حيث أخرج (١٠) أفلام روائية تعتبر من أهم أفلام السينما المصرية، وقد بدأها أوائل السبعينيات بفيلم (الحب الذي كان)، واختتمها في (٢٠٠٢) بفيلم (الرغبة)، فضلاً عن اشتغاله في بداياته الأولى مساعد مخرج لوالده المخرج أحمد بدرخان، ومع المخرج يوسف شاهين، وصلاح أبوسيف، ما يجعل لتجربته الفنية خصوصية فريدة لا تتوافر لكثير من المخرجين الحاليين.

نتيجة لهذه الخبرة العريضة والاستيعاب الأصيل للسينما، وأهميتها وأثرها في المجتمع، فهو لا يتردد أن يبيّن في استهلاله لمقدمة الكتاب، بأن فن السينما يعدّ (واحداً من أهم الفنون التي تؤثر في حياة الإنسان المعاصر، وهو فن له أصوله التي يجب أن يدركها المخرج، كي يصبح عمله أكثر متعة وإتقاناً ليتناسب مع تزايد أهمية الدور الذي يقدمه)، وبالتالي فإن ما يحتويه الكتاب، يعدّ كدليل أو مرشد لفنون الإخراج السينمائي، من خلال تجربة خصبة لمؤلفه تقوم على بُعدين أساسيين، أولهما: اطلاعه على كثير من الكتب والمراجع المهمة، التي أضافت بلا شك إلى تجربته العملية، وثانيهما: هذه التجربة العملية ذاتها والتي استمرت لنحو (٥٠) عاماً.

ينقسم الكتاب المعنون بـ(حرفيات الإخراج السينمائي) إلى ثلاثة أقسام رئيسية، هي: أساسيات الإخراج السينمائي، وحرفيات الإخراج السينمائي، والتنفيذ الإخراجي للفيلم. وعلى الرغم من أن الكتاب يضم عديداً من العناوين التي تحمل أبعاداً نظرية مثل: ماهية الفن؟ وما هي السينما؟، ونشأة السينما، وغيرها من العناوين، التي تعد تمهيداً لأفكار وتجارب عملية، تضمنها الكتاب لإضاءة العتمة أمام الساعين من القراء والمهتمين إلى فهم فن الإخراج السينمائي، فإن الكتاب الذي يقع في


علي بدرخان

(٤٦٠) صفحة من القطع الكبير، وأصدرته الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة عن سلسلة (آفاق السينما)، (٢٠١٧) لم يترك شاردة ولا واردة في خطوات إخراج الفيلم إلا وتوقف عندها وبيّنها، حتى التعريفات اللازمة للفنيين والمساعدين، الذين تتنوع أدوارهم خلال التنفيذ توقف عندهم المؤلف واستعرض دور كل منهم، بما يجعل من الكتاب إضافة مهمة للمكتبة العربية، التي تعاني عجزاً كبيراً في هذا الجانب.

يتناول الكتاب أيضاً كثيراً من العناوين والمحاور حول فن السينما والإخراج السينمائي، من بينها عناصر اللغة السينمائية، ويوضح بأنها عبارة عن المشهد، واللقطة وأنواعها الأساسية، والمسافات، والعدسات، وزوايا التصوير، والحركة وأشكالها، وهذه العناصر هي المسؤولة عن نقل المشاهد من حالة السيناريو إلى حالة الفيلم، حيث تتم القراءة الواعية للسيناريو ويكون العمل وفق الرؤية الإخراجية، إضافة إلى التعريف بمهام مدير التصوير، وكاتب السيناريو، والمونتير، ومهندس الصوت، ومهندس المناظر، والإكسسوار، والماكيير، ومساعد المخرج، والسيناريو، ومنفذ الديكور.. وحتى حامل الصفاقة (Clap boy) وهو (المسؤول عن كتابة بيانات كل لقطة على الصفاقة، وتسجيل صوتها لضمان عملية التزامن بين الصوت والصورة).

لماذا علامات الترقيم؟



د. عبدالعزيز بودين

بعد اختراع الكتابة أصبحت للنص المكتوب أهمية خاصة في التواصل والتخاطب بين الناس، ولتحقيق هذه الغاية احتاجت الكتابة الى آليات وتقنيات من أجل حسن الإبلاغ، ومن ثمَّ التعبير عن القصد المنشود والهدف المراد من النص المكتوب، لذلك اتفق على وضع -إلى جانب القواعد- علامات ورموز أطلق عليها علامات الترقيم؛ وهي عبارة عن رموز توضع بين الكلمات والجمل أثناء الكتابة، لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية، تيسيراً لعملية الإفهام من جانب الكاتب، وعملية الفهم من جانب القارئ أثناء القراءة.

ولمعرفة علامات الترقيم في اللغة العربية وأهميتها، صدر مع بداية (٢٠١٩) كتاب (علامات الترقيم في اللغة العربية) للأديب السوري حسام الدين خضور، وهو كتاب ذو أهمية كبيرة برغم صغر حجمه (يتألف من ٦٠ صفحة من القطع المتوسط)، أراد الكاتب من خلاله أن (يُعرف بعلامات الترقيم ومواضع استعمالها من جهة، ويفتح نافذة على الرموز التي أتت بها الشبكة العنكبوتية من جهة أخرى. فقد شهدت العقود الأخيرة ابتكار علامات جديدة في الكتابة الإلكترونية، لا بد من الوقوف عليها وتعلمها لممارسة الكتابة الحديثة).

لقد شعرت الأمم السابقة بالحاجة الماسة الى أهمية التواصل أثناء الكتابة والقراءة، لذلك اتفق علماؤها على وضع علامات مخصوصة لفصل الجمل وتقسيمها، حتى يستعين القارئ بها -عند النظر- على تنويع الصوت بما يناسب كل مقام، فهذه العلامات تقوم بدور المحطات في قراءة النص؛ إذ تسهل قراءته وفهمه، كما تؤدي الى الإسهام في ترتيب الأفكار ومنع اختلالها وتزاحمها، ولا شك أن الترقيم يعد لغة داخل اللغة؛ لأنه يعوض إلى حد ما غياب انفعالات الكاتب الصوتية والحركية والتعبيرية، وكأن الكاتب يصطحب القارئ شعوريا.

وعلامات الترقيم الرئيسية في اللغة العربية اثنتا عشرة علامة، هي: النقطة (.)، النقطتان (:)، الفاصلة (،)، الفاصلة المنقوطة (؛)، علامة التعجب (!)، علامة الاستفهام (؟)، العارضة (–)، القوسان (())، المزدوجتان («...»)، نقط الحذف الثلاث (...)، الخط المائل (/)، والمعقوفتان ([]). كما يمكن أن نضيف إليها علامات ترقيمية أخرى ظهرت مع ظهور الحاسوب؛ كالعلامات الرقمية والالكترونية، مثل: @، وعلامات البرمجة والرياضيات والمنطق مثل: × > < & وغيرها.

ومعلوم أن علامات الترقيم كما أشار الكاتب، تسعى الى ربط أجزاء الكلام بعضها ببعض بوجه عام، وأجزاء كل جملة بنوع خاص، فالكاتب ليس من مصلحته أن يتعب ذهن القارئ ولا بصره فتضيع الفائدة المقصودة، كلها أو بعضها، لذلك كان من الواجب عليه، أن يلفت نظره في كثير من المواضع بعلامات تحمله على الوقوف قليلاً أو السكوت طويلاً، أو التساؤل أو التأثر حتى لا يدركه الملل، فيعرض عليه فكرته العامة ثم يقوم بتفصيلها وتقسيمها، حتى تفهم أجزاؤها واحداً تلو الآخر، فعلامات الترقيم في محصلتها تعين على فهم الكلام، وتجعله في صورة منسقة، واضحة وجميلة، فهي شبيهة بإشارات المرور في تنظيم حركة السير، واللوحات الإرشادية المكتوبة على الطرقات، التي لولاها لضل كثير من سالكي تلك الطرق.

لقد استطاع الإنسان فيما مضى أن يتواصل بواسطة الإشارات والكلمة المنطوقة، ولما عرف الكتابة استعصى عليه أن ينقل اللغة الصوتية كاملة إلى القارئ؛ فمعلوم أن لغة الحديث تتميز عن لغة الكتابة بالاختصار، ذلك أن المتحدث يتوقف أثناء حديثه، وتكون وقفاته قصيرة متتالية، مشيراً للسامع عند كل وقفة بأنه انتهى من فكرة وسينتقل به إلى فكرة أخرى، أو أن يضغط على بعض الكلمات معبراً عن تأكيده للمعنى المتضمن فيها، أو أن يرفع حاجبيه عند جملة ما متعجبا أو مستفهما، وعلى الرغم من استطاعة الإنسان تحويل الكلمات التي ينطق بها الى رموز بصرية، فإنه لم يستطع أثناء الكتابة، أن ينقل إلى القارئ نبرة صوته أو إشارات جسده أو تعبيرات وجهه أو غيرها، لذلك كان لا بد من التوصل إلى رموز بصرية أخرى تعبر عن هذا الجانب في اللغة المنطوقة، وتؤدي دوره في لغة الكتابة، ومن هنا كانت علامات الترقيم.





حسام الدين خضور

فعلامات الترقيم إذاً داخل النص المكتوب شبيهة بالحركات اليدوية، والانفعالات النفسية، والنبرات الصوتية التي يستخدمها المتحدث أثناء كلامه، ليضيف إليه دقة التعبير وصدق الدلالة، فهي تؤدي دور الحركات الجسمية والنبرات الصوتية، التي توجه دلالة الخطاب الشفوي، كما أنها تنظم الموضوع، وتجمل لغته، وتحسن عرضه؛ فيظهر في جمالية خاصة، تريح المتلقين وتدفعهم إلى القراءة والاستمتاع بها.

وفي هذا المقام لم يفت الكاتب، أن يشير إلى أن بعض الكتابات المعاصرة تفتقر تماماً إلى علامات الترقيم، وبالتالي تضيع الفائدة منها، ذلك أن الكلام المكتوب، إذا كان خالياً من علامات الترقيم، فهو بمثابة خليط من الأصوات المتداخلة والألفاظ المتشابكة، لا تتحدّد معانيه وأفكاره، ولا يعرف القارئ فيه مكاناً للوقف أو السكوت حتى يستعيد نَفَسه. كما حذر الكاتب في الجانب المقابل من الفوضى والعشوائية في وضع هذه العلامات، أو أن تصير ضرباً من الزخرفة الاعتباطية والزينة الشخصية، يضمنها الكاتب نصه متى شاء، فسوء توزيعها أو الإكثار منها يسبب عرقلة التفكير والفهم ويشوه النصوص، لذلك كان الاستيعاب الدقيق لما في النص من معلومات ومفاهيم وأحكام ونتائج علمية أو فنية يتوقف على توظيفها التوظيف الصحيح.

لا شك إذاً أن لأدوات الترقيم منزلة كبيرة في تيسير قراءة النصوص واحتواء معانيها، كما أنها تجنب القارئ هدر الوقت بين تردد النظر وبين انشغال الذهن في تفهم عبارات، كان من أيسر الأمور إدراك معانيها، لو كانت تقاسيمها وأجزاؤها مفصولة أو موصولة بعلامات، تبين أغراضها وتوضح مراميها، لذلك وجب الاهتمام بها كل الاهتمام، وتعويد النفس على الالتزام بها، تحقيقاً لإنجاح عملية التواصل الواضح الدقيق بين الكاتب والقرّاء.

من بدائع السلك في طبائع المُلك



سوسن محمد كامل

ابن الأزرق هو القاضي محمد ابن علي بن محمد الأزرق، ولد في ملقة عام (٨٣٢هـ) (١٤٧٢م) وبها نشأ، ثم تتلمذ على يد علماء الأندلس في عصره، وقد أسهم ابن الأزرق في الحياة العامة، فكان عالماً بارعاً وفقيهاً جليلاً، تولى القضاء في ملقة ثم انتقل إلى تلمسان، وبعدها هاجر إلى المشرق يطلب النجدة والمؤازرة لصاحب غرناطة.

ترك ابن الأزرق عدداً من المؤلفات ذكرها المؤرخ المقري، وأشهرها: (روضة الإعلام بمنزلة العربية من علوم الإسلام- شفاء الغليل في شرح مختصر خليل- بدائع السلك في طبائع الملك) والكتاب الأخير هو ما نتناوله في هذه القراءة.

بداية لا بد من الإقرار أن ابن الأزرق استند في كتابه هذا إلى مقدمة ابن خلدون، مؤسس علم الاجتماع، ولكن ابن الأزرق خطا بالنظريات الاجتماعية ووصل بها إلى مرحلة النضج، ومزج بين نظريات ابن خلدون ونظريات ابن رضوان والطرطوشي، حتى خرج بعلم الاجتماع السياسي.

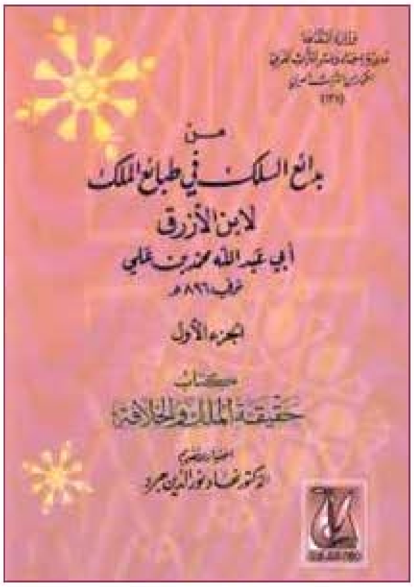
يقول ابن الأزرق عن مؤلفه: إن الملك صورة العمران البشري وقراره ومعناه، الذي تشتمل عليه فوائد الاحتياج إليه وأسراره، وإني لما رأيت من ذلك ما هو أنور من شمس الظهيرة، قصدت إلى تلخيص ما كتب الناس في الملك والإمارة.

عالج ابن الأزرق في كتابه هذا موضوعات السياسة العقلية والشرعية والعمران والأخلاق، فكان كتابه يتألف من خطبة ومقدمتين وأربعة كتب وخاتمة ومسكة ختام، وقد اتبع فيه منهجاً دقيقاً في توزيع الموضوعات ومعالجتها في عناوين أصلية وفرعية، مستخدماً أسلوب العلماء في البعد عن الاستطراد وتسديد أفكاره باستنارة في معالجة موضوعات كتابه.

الجدير بالذكر، أن المنهج الاستقرائي التجريبي لقراءة الظواهر الاجتماعية وتحليلها، كان ابن خلدون سباقاً إليه، والتحق به وأكمل عليه ابن الأزرق. ويغمز ابن الأزرق من ابن خلدون ناقداً إياه بقوله: فبينما كان ابن خلدون كتوماً إلى أكبر حد، يستخدم نظريات غيره، ويستند إلى مآخذ متعددة لا يذكر أصحابها، ويدل بنفسه إلى أول من توصل إليها، نرى ابن الأزرق، وهو أولاً وقبل كل شيء فقيه أخلاقي، وراوية حديث متثبت، يذكر مصادره بأمانة، ويحدد رأيه بدقة.

يقسم ابن الأزرق كتابه تقسيماً منهجياً، إذ يبدأ بمقدمتين، الأولى: في تقرير ما يوطن في النظر في الملك عقلاً، وقد ضمن هذه المقدمة عشرين سابقة. الثانية: في تمهيد أصول من الكلام في الملك شرعاً، وقد قسمها إلى عشرين سابقة، ثم يقسم الكتاب بعد هذا إلى كتب أربعة، الكتاب الأول: في حقيقة الملك والخلافة وسائر أنواع الرياسات، ويحتوي الكتاب الأول على بابين. والكتاب الثاني: في أركان الملك وقواعد مبناه ضرورة وكمالاً، ويحتوي الكتاب الثاني أيضاً على بابين. والكتاب الثالث: فيما يطالب به السلطان تشييداً لأركان الملك، وتأسيساً لقواعده، ويشتمل على مقدمة وبابين. الكتاب الرابع: في عوائق الملك وعوارضه، ويحتوي على بابين، وسنستعرض في هذه القراءة كتابين من كتبه الأربعة، التي يتشكل منها مؤلفه، وهما: الكتاب الأول والرابع، فموضوعهما واحد يدور حول نظرية الملك.

يبدأ ابن الأزرق بالكليات في كتابيه الأول والرابع بالموضوع الذي يناقشه، ثم ينتقل إلى الجزئيات متدرجاً، وطريقته في المعالجة هي أن يأتي بالأفكار العامة بادئاً بالآيات الكريمة، ثم بالأحاديث الشريفة، ثم بأقوال الحكماء، ويختم بحكايات لها صلة وثيقة بالموضوع. وأسلوب ابن الأزرق هو أسلوب العلماء الذين يبتعدون عن الاستطراد، وهو يحجم عن استخدام هذا الأسلوب كي يبتعد عن التطويل والتشويش، ليقدم لنا كتاباً معرفياً مهماً في أسلوبه ومادته.



يتناول الكتاب الأول حقيقة الملك والخلافة وسائر أنواع الرئاسة. هذا في الباب الأول، أما الباب الثاني؛ فيناقش فيه سبب وجود الملك وشرطه. بينما الكتاب الرابع يناقش عوائق الملك المانع من دوامه، وفي الخاتمة يتحدث عن سياسة المعيشة وسياسة الناس.

إن أهمية ابن الأزرق، تبرز في عطائه العلمي في كتابه الفريد (بدائع السلك في طبائع الملك)، وموضوعه السياسة العقلية والشرعية والاجتماع البشري، وقد احتوى القسم الأكبر منه على الأخلاق والممارسات التطبيقية، التي مرّ عليها ابن خلدون مروراً محدوداً فكان مكملاً لمقدمته.

عنوان الكتاب: من بدائع السلك في طبائع المُلك
المؤلف: ابن الأزرق (أبو عبدالله محمد بن علي)
اختيار وتقديم: الدكتور نهاد نورالدين جرد
منشورات وزارة الثقافة السورية
عدد الصفحات (١٥٩) من الحجم العادي

فؤاد الشطي صانع العرض المسرحي ومهندس الجمال



د. محمود سعيد

يفتتح المؤلف عالم الراحل فؤاد الشطي، من منظور جديد لا هو برؤية الموثق ولا برؤية الصحافي، بل برؤية العاشق الناقد الجريء، والمتابع لرحلة فؤاد الشطي منذ البدايات ، خاصة أن فؤاد الشطي ، سيحفظ له سجل المخرجين المسرحيين الكبار في تاريخ المسرح العربي، اسماً حاضراً مرصعاً بالمنجز الإبداعي. لقد سطع اسم فؤاد الشطي في الساحة المسرحية الكويتية مخرجاً استثنائياً وإدارياً ناجحاً على صعيد المطالبة بحقوق الفنان المسرحي، ولا بد لأي باحث يهتم بمنجز وتاريخ المسرح العربي من التوقف عند ظاهرة فؤاد الشطي، الذي قدم عدداً من علامات المسرح الكويتي والعربي.

يعد مسرح المخرج المسرحي الكويتي الطليعي فؤاد الشطي اتجاهاً وتركيبة لتعرية وكشف تناقضات الواقع بخطاب عنيف وبثيمات لا تخلو من الهزات التنويرية، التي تعكس جذوره المتصلة بهموم انحيازه الكامل للإنسان، فمنذ أكثر من ربع قرن مع المسرح تجلت قدرته وتمرسه في اتجاهات



جمالية حسية وبسيادة الحداثة الشكلية، التي غالباً ما ترتقي بالفكرة إلى توهج انفعالي، وبتدرج عقلاني ينسجم مع كل المساحات الفكرية، التي تتأسس على مبدأ الاختلاط الثقافي بين متلقٍ وآخر، يجمعهم عرض ومكان واحد، فيما يسمو باللغة إلى مصاف الشعر في تتويج لفظي قائم على النطق السليم للأحرف الصوتية وقوة في الأداء تصل أحياناً إلى حد الاندماج.

لقد انهمك المخرج فؤاد الشطي منذ رحيل صقر الرشود، باعتباره الوريث الشرعي لتجربة مسرحية عميقة، في الحفاظ على المنجز المسرحي الذي تحقق للكويت منذ منتصف الستينيات، خاصة بعد أن أسست بنياناً راسخاً من المعرفة والحداثة، من حيث تناول الموضوعة الاجتماعية، والقدرة الموضوعية على محاكاة التطور في صناعة التجربة المسرحية شكلاً ومضموناً، فقدم العديد من المسرحيات الناجحة فكرياً وفنياً، في سعي إلى تكوين جمهور متذوق للعمل المسرحي الخالص.

لقد انتمى الفنان المخرج فؤاد الشطي إلى قضايا أمته العربية، منذ بدأت بواكير اتجاهاته الفكرية في التعمق نحو قضايا الإنسان، فهو وإن قدم بعض الحلول في معظم أعماله المسرحية، سواء التي قدمها في الكويت أو في بعض العواصم العربية، إلا أنه كان يواجه الواقع بكثير من الأسئلة الجادة لكنها في حقيقتها سوداوية، وهي سمة مشتركة في أغلب أعمال الشطي الإخراجية، وربما لأن فؤاد الشطي من جيل امتلك أدواته الفكرية والسياسية التي أحاطت بسلسلة من المواقف القومية وأراد أن يكون للمثقف الدور والرأي الواضح في تعرية الواقع وكشف بواطن الأمور، فهاهو يتصدى في مسرحية (رحلة حنظلة ١٩٨٥) ليقدم ترجمة نقدية لرؤيته وقراءته الجيدة للنصوص التي تتوافق ومنهجية أسلوبه في التوافق بين المسرح كلغة تأثير وفن قائم بجماليته وحسيته وبين القيمة السياسية والاجتماعية.

بالمقابل، يذهب بنا الشطي إلى مشارف



ظاهر جلود

أكثر أمناً – بشرط امتلاكنا الوعي – قادرة على إضاءة هذه الأنفاق التي حفرت في أعماقنا، حينما قدم مسرحيته الشهيرة مع فرقة مسرح الشارقة الوطني (هالشكل يا زعفران)، والتي رصد عبرها مواقف اجتماعية لكثير من السلبيات التي تتوافق مع ما يذهب إليه: إنه الوعي كظاهرة مركبة ومتكاملة لا تنفصل عن أعماله كلها.

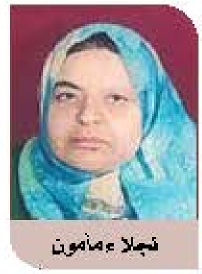
يستقي الشطي الشكل المسرحي من المضمون، مع التأكيد على العنصر الفكري في هذه المتواليات من الأحداث، التي تؤكد المواقف الإنسانية، والتغيرات الحاصلة في سلوكها تحت الضغوط وإشكاليات الحياة، لكنه فاجأ متتبعيه في عام (١٩٨٩)، حينما قدم مسرحية (القضية خارج الملف)، وهي معدة عن مسرحية (الدراويش يبحثون عن الحقيقة) لمصطفى الحلاج، فهو يقدم سيلاً من الأسئلة في لحظات إنسانية متعددة تتبنى الخلاص من الوعي الذي يودي بصاحبه إلى الهلاك.

وفي مسرحية رحلة (حنظلة) من تأليف سعدالله ونوس، يغوص في هذا الخلط من النباهة والقدرة، بحيث يكون للمسرح تأثيره السياسي بالضرورة، وفق التحليل المنطقي للشخصيات والأحداث، التي تجري مباشرة أمام النظارة، فهو يمسك الخيط الرفيع، الذي يفصل بين الشحذ والتنفيس عند (حرفوش)، بحيث يضع المقياس النفسي لهذا التفاعل عند الصالة التي تستوعب الحدث تدريجياً، وتنهمك في التعرية التي تبدأ من الداخل، وربما تكون الصرخة الأخيرة للمشاهد هي (الفعل الرابع) في المسرح بعد الممثل والمخرج والمؤلف، وهنا مربط الفرس في المسرح الذي يهتم بالسياسة مباشرة وبين المسرح الذي تتخلله السياسة.

التراث والتجديد


حسن حنفي

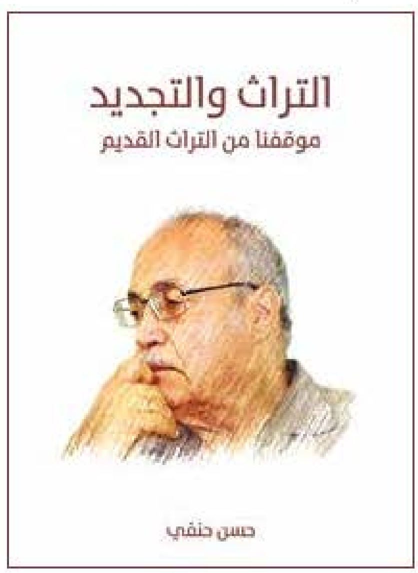
تأليف: حسن حنفي
النشر: هنداوي ولندسور-٢٠١٧


نجلاء مأمون

بداية، يشير الكاتب إلى أن مفهوم التراث يعني كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذاً قضية الموروث وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد من المستويات، وليست القضية (تجديد التراث) أو التراث والتجديد، لأن البداية هي (التراث) وليس (التجديد) من أجل المحافظة على الاستمرار في الثقافة الوطنية، وتأصيل الحاضر، ودفعه إلى التقدم والمشاركة في قضايا التغيير الاجتماعي.

كما يرى الكاتب أن التراث هو نقطة البداية لإشكاليات الثقافة والهوية، والتجديد هو إعادة تفسير التراث طبقاً لحاجات العصر، فالقديم يسبق الجديد، والأصالة أساس المعاصرة، فالتراث هو الوسيلة والتجديد، وهو الغاية والمساهمة في تطوير الواقع، وحل مشكلاته والقضاء على أسباب معوقاته.

كما أن التراث ليس قيمة في حد ذاته، إلا بقدر ما يعطي من نظرية علمية في تفسير الواقع، والعمل على تطويره، فهو ليس متحفاً للأفكار التي نفخر بها وننظر إليها بإعجاب، بل هو نظرية للعمل وتوجيه السلوك، وذخيرة يمكن اكتشافها واستغلالها، من أجل بناء الإنسان.



أما عن مستويات التراث، فيذهب الكاتب إلى أن التراث يوجد على عدة مستويات، فهو أولاً تراث موجود في المكتبات والمخازن والمعارض، ومنه ما هو موجود أو مكتوب أو مخطوط أو مطبوع، أي أن له وجوداً مادياً، وتعقد المؤتمرات وتعمل المعاهد وتعد الإحصائيات عن الموجود منه في مكتبات العالم، ما نشر وما لم ينشر بعد، ما بقي منه أو ضاع.

ويشير الكاتب إلى أن هناك جهوداً إلى إحياء التراث ونشره وتحقيقه، وهو يعد كياناً نظرياً مستقلاً ومخزوناً نفسياً لدى الجماهير، ويرى أننا وفق تراثنا نعطي الأولوية للفضائل النظرية على الفضائل العملية، وأننا نعتبر أن التأمل هو قمة الفضائل النظرية.

إضافة إلى أن التراث ما زال قيمة حية في وجدان العصر، يمكن أن يؤثر فينا كثيراً برغم ضرورة تجديده، والتي تعد رؤية صائبة للواقع، فالتراث إذاً ضرورة واقعية، وهو جزء من ماضينا، والتجديد جزء من حاضرنا.

ويرى الكاتب أن قضية التراث والتجديد، هي قضية التجانس في الزمان، وأن ربط الماضي بالحاضر ضرورة ملحة، حتى لا يشعر الإنسان بغربة من الماضي، أو بغربة من الحاضر. كما يؤكد الكاتب في معرض كتابه أن قضية التراث والتجديد ترتبط بضرورة الربط بينهما (الماضي والحاضر) وعدم انفصالهما، فتعظيم الماضي في المطلق يعد أزمة للجيل.

ويضيف أن التراث يعبر عن كل منطقة حضارية معينة، كما أنه يقدم شخصية حضارية مميزة، وتختلف أساليب دراساتها من الثوابت الثقافية والحضارية، كما أن دراسة التراث تعرفنا إلى الملامح التاريخية لكل جماعة، وكيفية البحث عن وجودها في اللحظة الحاضرة ما بين الماضي والمستقبل.

ويؤكد الكاتب أن الثقافة العصرية ليست غاية في حد ذاتها، ولقد تم التعرف إليها منذ أكثر من قرنين من الزمان، أي منذ بداية عصر الترجمة الثاني، فالثقافة العصرية هي ما أسماه القدماء (علوم الوسائل من أجل علوم الغايات)، كما أن بعض المؤلفات القديمة لن تغير الواقع قيد أنملة، بل قد ترسخ الاغتراب الحضاري في شعور الناس إن لم تستغل لتجديد القديم، فالثقافة العصرية واردة إلينا من حضارة مغايرة، وهي ثقافة تعبر عن بيئة مغايرة لبيئتنا المعيشة. فالحل من وجهة نظر الكاتب، هو الأخذ من تراثنا القديم بما يتفق مع العصر، وإخضاع ما يرد إلينا من الجديد لمقاييس ومعايير ومضامين القديم، بما يتناسب مع قيمنا الدينية والثقافية والحضارية، حتى لا تنسلخ أرواحنا منا ونعايش ما يسمى بالمسخ الحضاري.

فلا بد من تحقيق التوفيق ما بين التراث والتجديد، حيث يرى الكاتب وجوب الأخذ من القديم بما يتفق مع العصر وإرجاع الجديد لمقاييس القديم، وهو ما يحتاج من النخب إلى دراسة واعية لتجديد الصلة الدقيقة ما بين التراث والجديد، بنظرة علمية ثاقبة تحقق الصالح الثقافي العام.

ختاماً.. يدعو الكاتب إلى أن تجديد التراث حتى ولو على المستوى النظري، سيحدث تطوراً في تعامل المجتمعات مع حضاراتها، كما أن محتوى التراث سيتطور وينتقل من عصر لعصر، ومن حقبة تاريخية إلى أخرى في بوتقة حضارية تصهر الماضي بالحاضر بشكل يتلاءم مع روح العصر، والواقع المعيش.



نواف يونس

الأندلس..

المصباح العربي في أوروبا

تجمع الدراسات والأبحاث العلمية والتاريخية والثقافية للعلماء والمفكرين والمبدعين شرقاً وغرباً، على أهمية الأثر الذي أحدثته الحضارة العربية الإسلامية، في المشهد النهضوي الغربي، وخصوصاً في إسبانيا، حيث تشي الشواهد والمخطوطات في شتى المجالات بالثقل العلمي والثقافي والفني للحضارة العربية في التمهيد المعرفي الذي جسر العلاقة بين الحضارات الإنسانية القديمة والنهضة الأوروبية، التي أعقبت عصور الظلام في أوروبا، عبر علماء ومفكرين عرب، أسهموا بإبداعاتهم في إضاءة درب النهضة وعصر الأنوار، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: ابن الهيثم وجابر بن حيان وابن سينا والفارابي والمسعودي والخوارزمي وغيرهم.. والذين لولاهم ما اهتدى جاليليو ونيوتن ومارتن لوثر وتوما الأكويني، وغيرهم من علماء الغرب إلى فك شفرات الثقافة والمعرفة وتلمسوا طريق الاكتشافات العلمية والطبية والجغرافية والفلسفية والفنية.

لا شك، كما نعلم، أن العلاقات بين الحضارات الإنسانية تخضع لمبدأ التأثر والتأثير، فكل الحضارات تكمل بعضها بعضاً وتتسلم الراية وتسلمها لغيرها، بعد أن تكون قد صبغتها بلونها الخاص وشخصيتها وهويتها، وذلك بما تضيفه من معارف وعلوم وثقافة وفنون إلى ما كانت قد أخذته ممن سبقها من حضارات.

> أصبحت قرطبة وقتذاك أكبر مدينة للعلم والمعرفة في العالم

لذا، يمكننا القول بكل ثقة ومصداقية ويقين، إن الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس قامت بتجسيد تلك العلاقة بين ما سبقها من حضارات إنسانية وما أعقبها من حضارة أوروبية حديثة، انطلقت متأثرة من وجودها الفاعل في قرطبة وغرناطة وطليطلة وإشبيلية وسرقسطة وملقا، وبقية المدن الإسبانية، بدءاً من عام (٧١١م) وحتى العام (١٤٩٢م)، بعد أن كانت أوروبا تعيش في جهل وفتن ونزاعات وحروب أحرقت أخضرها ويابسها.. وهو ما يؤكده الكاتب الإسباني (إيسبانيز) بقوله: (من القرن الثامن وحتى الخامس عشر، نشأت أجمل وأغنى حضارة وجدت في أوروبا خلال العصر الوسيط، فقد أصبحت قرطبة وقتذاك أكبر مدينة وحاضرة في العالم، حيث أسهمت هذه الحضارة في نشر العلم والمعرفة في أوروبا قاطبة).

لقد كان فضل الحضارة العربية في الأندلس كبيراً وعميقاً ومؤثراً، بعد أن نقلوا العلم والفكر والفلسفة من اليونان والحضارات الشرقية، وأضافوا إليها ما كانوا قد توصلوا إليه من إبداع ومعارف جديدة شكلت المدماك الحقيقي بعد ذلك لنهضة أوروبية نقلت البشرية من عصور الظلام إلى عصور الأنوار والابتكارات والاختراعات في مجال الطب والصيدلة والزراعة، والبستنة وفن المعمار والجغرافيا والفيزياء والموسيقا والزخرفة وحتى فن الطبخ، ويكفينا مثالاً ما قدمه العالم الجغرافي محمد الإدريسي الذي رسم لأول مرة في التاريخ خريطة العالم على دائرة فضية مسطحة طولها ثلاثة أمتار وعرضها متر ونصف المتر، والذي استعان به الملك روجر الثاني ليؤلف له كتابه الشهير (نزهة المشتاق في اختراق الآفاق). كل ذلك وثقته كوكبة من العلماء والمفكرين الأوروبيين، ومن أشهرهم: روجيه جارودي وزيغرن هونكة ومونتجمري وات وأليكسي جورافسكي وتومبسون وجورج سارتون وروجر بيكون، وغيرهم من الذين أنصفوا دور الحضارة العربية في استنهاض العالم الغربي وغفوته وكبوته وتخلفه.

وما يحز في النفس وما لا يجب أن نتغاضى عنه (رد الجميل) الذي بادر به حكام أوروبا وإسبانيا للعرب المسلمين من جراء ما قدموه بعد دخول فرناندو الثاني ملك إسبانيا إلى غرناطة في عام (١٤٩٢)م، وبعد استقرار وانتعاش سياسي واقتصادي وعلمي واجتماعي دام ثمانية قرون وانتهى في عصر (بنو الأحمر) بسقوط كل مدن وحواضر الأندلس، إذ أقيمت ما يسمى بمحاكم التفتيش التي شرعها الملك فرناندو الثاني وإيزابيلا الأولى، بعد سقوط غرناطة. وبرغم وجود اتفاقية تضمن حقوق وحريات العرب والمسلمين على حياتهم وأملاكهم ووجودهم، لم يمنع من حدوث مجازر دموية لا تشبه ما حدث لا قبلها ولا بعدها عبر التاريخ البشري، واستمرت من القرن الخامس عشر إلى القرن الثامن عشر، متمثلة في عمليات التطهير العرقي والديني اللاإنساني.. ومن يزر المتاحف ويطلع على الوثائق في إسبانيا، يرَ فظاعة ما ارتكبوه من تعذيب وقتل وسلب وتشريد وزهق أرواح بحق العرب المسلمين الذين أناروا طريقهم وسلموهم مشاعل الحضارة التي يعيشونها ويتمتعون بها الآن.. ولا عزاء لنا في عالم بلا خرائط